

KUVAAJATYYPIT TULKINNAN TYÖKALUINA

The World Atlas of Street Photography -teoksen sata projektia

Sisältää taiteellisen osion

Pro gradu -tutkielma

Leena Holmström

Taiteiden tiedekunta

Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Lapin yliopisto

2018

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Kuvaajatyyppitulkinnan työkaluina. *The World Atlas of Street Photography* -teoksen sata projektia. Sisältää taiteellisen osion.

Tekijä: Leena Holmström

Koulutusohjelma: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Sivumäärä: 97 + 4 liitesivua

Vuosi: 2018

Tiivistelmä

Tutkin pro gradu -työssäni katuvalokuvauksen genreen sijoittuvien nykyaikalaisten kuvausmenetelmiä. Aineistona on sata valokuvaprojektia, jotka on esitelty *The World Atlas of Street Photography* -teoksessa (Jackie Higgins, 2014.) Tutkimukseni pääkysymys on: Millaisia kuvaajatyyppiejä aineistoon sisältyy, kun tarkastelen nykykuvaajien kuvausmenetelmiä klassisen katuvalokuvauksen viitekehyksessä? Katuvalokuvauksen periaatteet pohjautuvat erityisesti Henri Cartier-Bressonin 1950-luvulla valokuvauksesta julkaise-miin ohjeisiin, joissa keskeistä on suora havainnointi ja sattuman merkittävä osuus.

Tyypittelin aineiston kahteen pääluokkaan, sivustakatsojiin ja ohjaajakuvaajiin. Tyypittelyn perusteena oli kuvaajan puuttuminen tai puuttumattomuus kuvaustilanteeseen. Sivustakatsojat jaoin alaluokkiin: flanöörit, semiohjaajat ja tutkija-keräilijät. Ohjaajakuvaajat olivat vastaavasti: kohtauksen rakentajat, henkilökuvien ohjaajat, lavastajat, efektiiviset valaisijat ja yhdistelmäkuvaajat. Pohdin kuvien heijastamaa todellisuutta ja tulkitsin menetelmissä ilmeneviä moderneja ja postmoderneja piirteitä.

Toteutin tätä tutkimusta varten taiteellisenä sovelluksena katuvalokuvausprojektin, jossa reflektoin omaa toimintaani suhteessa edellä esittämiini kuvaajatyypeihin. Typologisointi oli mielestäni mielekäs myös oman työni kuvausmenetelmien erittelyssä. Kuvasarja syntyi sekä sivustakatsojana että ohjaajakuvaajana toimien. Lopulliset teokset rakentuivat postmoderneiksi kollaaseiksi, joita saatoin tarkastella myös abstraktin kuvan syntyprosessina. Tutkimuksen tuloksena syntynyt tyypittely syvensi tulkintaa ja kasvatti valokuvien medialukutaitoa, kuten sovellusosan valokuvaprojekti osoittaa. Taiteellinen osio on laajuudeltaan noin kolmannes koko tutkielmasta.

Avainsanat: Valokuvaus, valokuvataide, mediakasvatus, medialukutaito, abstrakti taide

Muita tietoja:

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi ☒

Suostun tutkielman luovuttamiseen Lapin maakuntakirjastossa käytettäväksi ☒
(vain Lappia koskevat)

University of Lapland, Faculty of Art and Design

The title of the pro gradu thesis: Photographer types as a tool of interpretation.

Hundred projects in the *The World Atlas of Street Photography*. Includes an artistic part.

Author: Leena Holmström

Degree programme: Audiovisual media cultur

The type of the work: Pro gradu thesis

Number of pages: 97 + 4 attachment pages

Year: 2018

Summary

In my pro gradu thesis I study the methods of contemporary photographers, which belong to the genre of the street photography. As the subject matter of the study there are hundred photo projects presented in *The World Atlas of Street Photography* (Jackie Higgins 2014). The main question of my study is: What kinds of types of photographers are included in the subject matter, when I examine the methods of contemporary photographers in the context of the classical street photography? The principals of the street photography are based especially on Henry Cartier-Bresson's instructions of the street photography published in the 1950's, in which a direct perception and a significant amount of coincidence are central.

I divided the subject matter into two main categories: bystanders and director photographers. As the basis of the categorisation there was either the photographer's interference, or the photographer's non-interference in the photographing situation. I then divided the bystanders into subcategories: flaneurs, semi directors and scientific classifiers. The director photographers were similarly divided into subcategories: performance photographers, interactive portrait directors, scenographers, effective illuminators and combination photographers. I discussed the reality reflected by the photos and interpreted the modern and postmodern traits manifesting in the methods.

For the study I executed an artistic photography project in which I reflected my own activity in regard to the types of photographers presented above. I think that the typology was a meaningful way in analysing the methods of my own work as well. The photo series was born both as a bystander and as a director photographer. The final pieces were composed into postmodern collages, which I was able to view also as a creation process of an abstract picture. The typology that was resulted in the study deepens the interpretation and enhances the media literacy of photographs, as the photo project in the application part of my study also suggests. The artistic part is about one-third of the whole thesis.

Keywords: Photography, art photography, media education, media literacy, abstract art

Further information:

I give a permission the pro gradu thesis to be read in the Library X

I give a permission the pro gradu thesis to be read in the Provincial Library of Lapland X
(only those concerning Lapland)

SISÄLTÖ

| | |
|---|----|
| 1 JOHDANTO | 5 |
| 2 PERINTEISEN KATUVALOKUVAUKSEN GENRE | 9 |
| 2.1 Genre eli lajityyppi valokuvatutkimuksessa | 9 |
| 2.2 Modernin katuvalokuvauksen historia | 10 |
| 2.2.1 Henri Cartier-Bresson ja ratkaiseva hetki | 15 |
| 2.2.2 Joel Meyerowitz ja rajaamisen voima | 20 |
| 2.3 Dokumentaarinen valokuva | 22 |
| 2.4 Postmodernin valokuvan piirteitä | 25 |
| 3 TUTKIMUKSEN TOTEUTUS | 28 |
| 3.1 Tutkimuskysymys ja aineisto | 28 |
| 3.2 Praktinen tiedonintressi ja fenomenologinen näkökulma | 29 |
| 3.3 Luokitteleva sisällönanalyysi ja tyyppianalyysi | 31 |
| 4 SIVUSTAKATSOJAT | 36 |
| 4.1 Flanööri | 37 |
| 4.2 Semiohjaaja | 42 |
| 4.3 Tutkija-keräilijä | 47 |
| 5 OHJAAJAKUVAAJAT | 54 |
| 5.1 Kohtauksen rakentaja | 55 |
| 5.2 Henkilökuvien ohjaaja | 61 |
| 5.3 Lavastaja | 66 |
| 5.4 Efektiivinen valaisija | 69 |
| 5.5 Yhdistelmäkuvaaja | 74 |
| 6 MODERNI LÄHESTYMISTAPA | 79 |
| 7 POSTMODERNI LÄHESTYMISTAPA | 81 |
| 8 POHDINTAA | 86 |
| LÄHTEET | 92 |
| LIITTEET | 97 |
| Liite 1. Teoksia sarjasta Merkityksettömiä hetkiä | |
| Liite 2. Analyysitaulukko ja kuvaajatyypit | |

1 JOHDANTO

Kiinnostukseni katuvalokuvaukseen syttyi Pariisissa järjestetyn katuvalokuvauksen intensiivikoulutuksen ja Paris Photo -messujen aikana syksyllä 2016. Matka Pariisiin toimi lopullisena sysäyksenä tutkimusaiheeni valintaan. Kiersimme lukuisissa näyttelyissä, joista itseäni kiinnosti erityisesti konstruktiiivinen yhteisnäyttely *Topographie de l'art*. Tämä näyttely sisälsi monia jännittäviä kuvia, joita katsoessa mietimme, miten ne on tehty, mikä on ollut kuvaajan intentio, mitä hän haluaa kuvalla kertoa tai kommentoida. Miten tulkita kuvaa ja varsinkin taidevalokuvaa kriittisesti, kun kuvaa katsoessa ei aina voi tietää onko kuva suora valokuva vai kokonaan rakennettu esitys? Kuvan tulkintaan vaikuttaa tieto siitä, miten kuva on syntynyt, kuvaajan intentio, taidemaailman määrittämä positio ja tulkitsijan oma tausta. Taiteilijan tausta ja merkityksiin liittyvä konteksti sisältyy usein näyttelyteksteihin.

Etsiessäni katuvalokuvauksen genreen liittyvää kirjallisuutta, löysin laajan nykykatuvalokuvausta esittelevän teoksen, *The World Atlas of Street Photographyn* (josta käytän jatkossa nimeä *Atlas*), joka sisälsi laajan kirjon kuvaamisen menetelmiä. Sitä selaillessani huomasin löytäneeni tutkimusaiheen lisäksi myös aineiston tutkimukselleni. Teoksen on toimittanut Jackie Higgins, ja se ilmestyi vuonna 2014. Kirjan tekoprosessiin osallistui laaja joukko alan ammattilaisia ja museoita työntekijöineen. *Atlas* on 400-sivuinen teos, joka esittelee tekstein ja kuvin sata vakiintunutta ja nousevaa nykyaikataiteilijaa sekä heidän töitään ympäri maailman. Kuvaajien käyttämien kuvausmenetelmien perusteella analysoin pääasiassa tekstiä, mutta kuvat olivat myös mukana analyysissä.

Atlaksen sisältö rajautuu katuvalokuvaajiin ja tällä hetkellä vaikuttaviin taiteilijoihin. Tarkastelen nykykatuvalokuvaajien työmenetelmiä siten, kuin ne on *Atlaksessa* esitetty. Omassa luokittelussani ja analyysikysymysten asettelussa keskeiseksi näkökulmaksi muodostui kuvaajien kuvaustilanteeseen puuttuminen tai puuttumattomuus. Tutkimukseni pääkysymys on: Millaisia kuvaajatyypppejä aineistoon sisältyy, kun tarkastelen nykykuvaajien kuvausmenetelmiä klassisen katuvalokuvauksen viitekehyksessä? Kuvausmenetelmällä tarkoitan kuvaajan tapaa suhtautua kuvauspaikan valintaan, henkilöihin, lavastukseen, tilanteeseen, valaisuun ja kuvankäsittelyyn.

Kuvan tulkintaan ja menetelmien analysointiin vaikuttavat genren historia ja perinne, jotka esittelen luvussa kaksi. Katuvalokuvauksen periaatteet pohjautuvat erityisesti Henri Cartier-Bressonin 1950-luvulla valokuvauksesta julkaisemiin ohjeisiin, joissa keskeistä on suora havainnointi, salaa kuvaaminen ja ratkaisevan hetken metsästys. Myöhemmin Joel Meyerowitz on vaikuttanut moniin nykykatuvalokuvaajiin. Hän toimii edelleen sekä kouluttajana, kuvaajana ja kirjoittajana. Joel Meyerowitz on käyttänyt laajassa katuvalokuvauksen historioteoksessaan katuvalokuvaajasta käsitettä *bystander*, joka tarkoittaa vapaasti suomennettuna tuntematonta sivustakatsojaa, sattumalta paikalle tullutta todistajaa. Perinteistä katuvalokuvausta on pidetty luotettavana todisteena tai dokumenttina urbaanista ympäristöstä, mutta se on valokuvan dokumenttaarisuuteen liittyvässä postmodernissa diskurssissa myöhemmin kyseenalaistettu. Luvussa kaksi avaan myös dokumentaarisen ja postmodernin valokuvan käsitteitä sekä genren käsitettä. Mari Pienimäki (2013) on lähestynyt valokuvaa genretutkimuksena kehittämällä niin kutsuttuja työkalugenrejä kuvanlukutaitoon ja kriittiseen tulkintaan. Oman analyysini tuloksena syntyneet kuvaajatyypit toimivat samankaltaisina työkaluina.

Luku kolme sisältää kuvauksen tutkimuksen toteutuksesta. Tutkimukseni on aineistolähtöinen. Sen lähtökohta on praktinen sekä aineiston, että siihen liittyvän taiteellisen sovelluksen osalta. Analyysin näkökulma on hermeneuttis-fenomenologinen ja käytän tutkimusmenetelmänä pääosin luokittelevaa laadullista sisällönanalyysiä ja typologisointia. Tällaisen tutkimuksen eteneminen on spiraalimaista, jolloin itseymmärrys syvenee uudelleen lukemisen, tulkinnan ja sovelluksen toteutuksen vuorovaikutuksessa. Analyysin kysymyksenasettelut peilautuvat klassisen katuvalokuvauksen periaatteisiin. Oma valokuvaajan kokemus auttaa ymmärtämään tutkimuksen kohteena olevien kuvaajien menetelmiä. Praktinen tiedonintressi sisältää ajatuksen, että ideat ja teoriat syntyvät pohjimmaltaan käytännöstä eivätkä päinvastoin (Barret & Bolt 2007, 6).

Analyysin tuloksia esittelen luvuissa neljä ja viisi. Kuvaajatyypit voidaan ajatella jatkumolle, jonka toisessa päässä on havaintoon perustuva kuvaamisen menetelmä ja toisessa täysin rakennettu esitys. Pääkategorioiksi muodostuvat sivustakatsojien ja ohjaajakuvaajien luokat. Luokat jakautuvat kuvaajatyypeiksi, jotka toimivat tulkinnan työkaluina myös sovellusosan valokuvaprojektissa. Elokuvatutkijat Brian Winston ja Bill Nichols

käyttävät vastaavia malleja puhuessaan puhtaasta havainnosta ja läpikotaisin rakennetusta esityksestä. Analyysini tulokset noudattavat pääluokissaan teoreettista mallia ja tämä nähdäkseni tukee tulosten luotettavuutta.

Kuvaajien käyttämät menetelmät sekä kuvausprojektien sisällöt heijastavat sekä perinteistä modernia että postmodernia ajattelua, joita pohdin tulkitessani kuvaajatyyppejä. Postmoderni skeptisismi ja digitaalisen valokuvan murros ovat haastaneet etsimään valokuvan rajoja ja tutkimaan valokuvan suhdetta todellisuuteen varsinkin taiteen kentällä. Aineistoni valokuvataiteilijat määrittävät uudelleen katuvalokuvauksen genren rajoja.

Luvut kuusi ja seitsemän sisältävät taiteellisen sovelluksen, jossa tutkin tätä työtä varten toteuttamaani valokuvausprojektia. Tarkastelen myös omaa kuvausmenetelmääni modernista ja postmodernista näkökulmasta. Analysoin projektiani samoilla kriteereillä kuin tutkimusaineiston menetelmiä ja pohdin omaa rooliani kuvaajana. Typologisointi on mielekäs myös oman työni kuvausmenetelmien erittelyssä. Työn myötä olen tullut tietoisemmaksi tekemistäni valinnoista ja omien kuvieni suhteesta todellisuuteen. Lopputuloksena syntynytä kuvasarjaa, (Liite 1. Teoksia sarjasta Merkityksettömiä hetkiä), tarkastelen myös abstraktin kuvan syntyprosessina.

Valokuvaprojektini teokset ovat käsitteellisiä ja ne voidaan ymmärtää aineistooni liittyvää tutkimustaustaa vasten. Niistä on tullut osa Atlaksessa kuvattua diskurssia. Vaikka ne saattavat näyttää modernin näkökulmasta subjektiivisilta ja jopa ”anti-katuvalokuvilta”, ne esittävät postmodernissa mielessä edelleen kadun vilinää. Rakennan niissä kaupunginäkymän uudestaan pilkkomalla, koostamalla ja taas pilkkomalla kuvia kuten kubistisessa maalaustaiteessa. Ne ovat pelkistyksiä ja kaleidoskooppimaisia esityksiä kadun vilinästä.

Luku kahdeksan sisältää pohdintaa tutkimuksen haasteista ja omasta positiostani tutkijana. Mietin, millainen suhde itselläni on ollut aiheeseen, miten se on mahdollisesti vaikuttanut tuloksiin ja tulosten luotettavuuteen. Pohdin myös lopputuloksia ja mitä luokitteluni kertoo nykykatuvalokuvaajien kuvausmenetelmistä. Näen analyysin tuloksena syntyneen tyypittelyn ja niiden soveltamisen omaan valokuvaprojektiin keinona kasvattaa valo-

kuvien medialukutaitoa. Tämän tutkimuksen tarkoituksena onkin siirtää katse kuvasta myös kuvaajan toimintaan. Kuvaajatyypit toimivat silloin kriittisen tulkinnan apuvälineinä. Uudet menetelmät saattavat aiheuttaa genren sisäisiä ristiriitoja. Klassisen katuvalokuvauksen edustajat eivät aina hyväksy postmoderneja valokuvia katuvalokuviksi. Ohjaamiseen perustuvat kuvausmenetelmät myös monimutkaistavat valokuvan suhdetta todellisuuteen.

Valokuvaa on tutkittu väitöskirjoissa paljon 90-luvulta lähtien myös Suomessa, mutta aineistopohjaista genreen liittyvää tyypittelyä ei mielestäni ole aiemmin toteutettu. Suomalaisista väitöstutkimuksista lähteinä omassa tutkimuksessani ovat olleet muun muassa: valokuvan teoriaa tutkinut Janne Seppänen (2001, 2008, 2014) ja Mikko Hietaharju (2006), taidevalokuvan tutkimusta tehneet Harri Pälviranta (2012) ja Harri Laakso (2003), digitaalista valokuvaa tutkinut Pertti Pitkänen (2011), valokuvan genreä tutkinut Mari Pienimäki (2013) ja käsitetaiteen etiikkaa ja postmodernia tulkintaa tutkinut Marja Sakari (2000).

2 PERINTEISEN KATUVALOKUVAUKSEN GENRE

2.1 Genre eli lajityyppi valokuvatutkimuksessa

Genre on valokuvatutkimuksessa harvemmin käytetty käsite kuin esimerkiksi elokuvan tai kirjallisuuden tutkimuksessa, jossa ne ovat käytännöllisiä tapoja luokitella teoksia. Nykyisin valokuvan lajityyppi käsitetään joko aiheen mukaiseksi luokitteluksi (esimerkiksi katu-, maisema-, hää-, henkilökuvaus) tai valokuvan käyttötarkoituksen pohjalta tehdyksi tyypittelyksi kuten mainoskuvat, lehtikuvat tai taidekuvat. Genren käsitteelle ei ole vakiintunut yhtä käyttötapaa valokuvatutkimuksessa. (Pienimäki 2013, 97.)

Valokuvien luokittelu on usein vaikeaa, koska ne ovat niin sanotusti ”genreliukkaita”. Yksittäisiä valokuvia on vaikea sijoittaa tiettyyn luokkaan, kun ne irrotetaan yhteyksistään, vaikka ne olisi alun perin tuotettu tiettyyn tarkoitukseen. Tässä suhteessa valokuvat muistuttavatkin lauseita tai tekstinpätkiä. Valokuva voi kuitenkin löytää lajityyppinsä esimerkiksi sanomalehden toimituksessa, vaikka kuva olisi alun perin ollutkin vailla genreä. (Pienimäki 2013, 82.)

Katuvalokuvauksen genre on Pienimäen mukaan valokuvataiteen alatyyppejä ja aihealueita. Sen etuna on helppo tunnistettavuus, laaja yleistettävyyden ja yleinen konsensus. Aihealueita on kuitenkin loputtomasti ja sen tähden käsite menettää voimaansa kategorisoinnin välineenä. Pelkästään semanttinen eli aiheen mukainen jaottelu johtaa usein genrerunsauksen ja genren arvo kategorisoinnin välineenä laskee. (Pienimäki 2013, 83, 97.)

Mari Pienimäki on tutkinut journalistisia valokuvia ja kehittänyt niin kutsuttuja työkalugenrejä eli uusia luokituksia, joiden avulla kuvista voidaan esimerkiksi paljastaa valokuvatapahtumaan liittyvää vallankäyttöä ja ymmärtää miten tietoa ja dokumentaarisuutta tuotetaan. Genret voivat toimia työkaluina valokuvan kriittiseen tulkintaan. Lajityypittely tarkoittaa valokuvapuheita ja tyypin käsite venyy valokuvien tulkinnan työkaluksi. Pienimäki soveltaa journalistisen valokuvan genressä elokuvatutkija Nicholsin (2001) moodeja luokitteluunsa. Kuudesta moodista hän ottaa käyttöön kaksi havainnoivan ja osallistuvan moodin. Havainnoivaan moodiin liittyy puuttumattomuuden periaate. Ihmi-

set ovat tietämättömiä kuvauksesta. (Pienimäki 2013, 95–112.) Puhdasta havainnointia valokuvauksessa edustaa esimerkiksi klassinen katuvalokuvaus (Pälviranta 2012, 169).

Omassa tutkimuksessani analysoin ja typologisoin menetelmiä katuvalokuvauksen genressä. Analyysini tuloksena syntyneet alaluokat voidaan ymmärtää tällaisina Pienimäen tarkoittamina työkalugenreinä. Kutsun näitä uusia alaluokkia kuvaajatyypeiksi, jotka toimivat aineistoni tulkinnan työkaluina. Kuvausprojektien tulkinnoissassa näkyvät sekä modernin että postmodernin maailman kerrostumat. Analyysivaiheen tutkimuskysymystä avaavat ja tarkentavat analyysikysymykset nousevat tästä historiallisen tradition ymmärtämisestä, jota seuraavassa luvussa esittelen.

2.2 Modernin katuvalokuvauksen historia

Eurooppalainen kaupunkikulttuuri syntyi kaupunkien kasvaessa räjähdysmäisesti teollistumisen myötä. 1870-luvulla yli 200 000 asukkaan kaupunkeja oli Euroopassa 25, mutta vain neljässä kaupungissa oli yli miljoona asukasta: Berliini, Lontoo, Pariisi ja Wien. Modernien suurkaupunkien väenpaljous hämmensi yksilön identiteettiä. Kasvoton ihmismassa oli paitsi pelottava, mutta myös erilaisten kokemuksellisten ihmeiden keskus. Modernia aikakautta leimasi myös visuaalisuus, jota monet tekniset uudistukset kuten valokuvaus voimistivat. (Elenius 2012.)

Katuvalokuvauksen genre voidaan nähdä taiteellisena vuorovaikutuksena kuvaajan ja julkisen kaupunkitilan välillä. Dokumentaarinen valokuvaus eroaa katukuvauksesta siinä, että motiivit kuvaamiseen eivät ole useinkaan yhteiskunnallisia tai poliittisia. Uutiskuvauksen sijaan aiheet ovat arkipäivän kokemuksissa ja kaupungin elämässä. Vaikka kaupunkiympäristön kuvaus on yhtä vanhaa kuin valokuvauksen historia, niin varsinaisesti katukuvaus muotoutui omaksi genrekseen vasta 1920-luvulla. (Hostetler 2014.)

Katuvalokuvauksen historia ja sen juuret lienevät jo Ranskan vallankumouksessa ja siinä ilmapiirissä, jota elettiin Pariisin kaduilla 1789 ja jota Victor Hugo on kuvannut teoksessaan *Les Misérables*. Vuonna 1858 journalisti Victor Fournel julkaisi kirjan *Ce qu'on voit dans les rues des Paris* (Mitä voi nähdä Pariisin kaduilla), jossa katu oli improvisoidun

teatteriesityksen vertauskuva. Kirjassa kuvattu kaduilla kävelijä oli *flâneur*, katujen erikoisasiantuntija, joka vastaanotti kiitollisena kaiken kaduilla kokemansa draaman. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 39–40.)

Ajatus maailmasta näyttämönä on vanha. Sata vuotta ennen Fournelia Jean-Jacques Rousseau arvosteli 1700-luvun konventionaalista teatteria ehdottamalla julkisia spektaakkeleita, jossa kaikki olisivat näyttelijöitä ja rakastaisivat itseään toisissa. 1800-luvun *flâneur* edusti tätä Rousseauin ajatusta olemalla sekä näyttelijä että katsoja. Hän oli sivullinen katsoja (bystander) samalla tavoin kuin kuoro on kreikkalaisessa draamassa. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 41, 44.) Roland Barthesin mukaan valokuvaus ei kosketa taidetta niinkään maalaustaiteen kautta kuin teatterin kautta. Valokuvaus on lähempänä teatteria kuolemankultin kautta. Kuolema liittyy aikaan ja merkitykseen ”tämä-on-ollut”. (Barthes 1985, 37, 86.)

Valokuva-arvostelija Walter Benjamin näki yhteyden valokuvauksen ja Charles Baudelairen runojen välillä. Niissä kuvaillaan kuljeskelijaa, joka on samalla onnellisesti osallinen ja toisaalta kylmä tarkkailija. ”The man who is unable to people his solitude is equally unable to be alone in a bustling crowd”. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 43–44.)

Baudelaire kuvaa täydellisen flanöörin henkilöksi, jonka intohimona ja ammattina on sulautua väkijoukkoon. Kaupungin väkijoukko on hänen elementtinsä, kuten ilma on linnun ja vesi kalan. Hän on väsymätön tarkkailija, joka saa mittaamatonta nautintoa voidessaan kotiutua ihmisvilinään ja kaupungin sykkeeseen. Baudelaire vertaa flanööriä anonyymiksi ruhtinaaksi, elämän rakastajaksi, joka on kuin elämän monimuotoisuutta heijastava peili tai kaleidoskooppi. (Baudelaire 2011, 196.)

Täydellisen flanöörin pyrkimykset ovat korkeammalla kuin tavallisella flanöörillä, joka etsii vain ohimenevää nautintoa. Täydellinen flanööri etsii kokemuksellista ilmiötä, jota voi kutsua moderniksi. Modernius on ohikiitävää, pakenevaa ja satunnaista ja taiteen tulee tehdä siitä ikuista ja pysyvää. (Baudelaire 2011, 199.) Runoilija Baudelairen mukaan modernin taiteen tehtävä oli tavoittaa se, mikä kokemuksessamme oli muuttuvaa, pakenevaa ja satunnaista (Simmel 2005, 19).

Ranskalainen Louis Daguerre kuvasi kaupunkinäkömää kehittämällään valokuvausmenetelmällä dagerrotypialla. *Boulevard du Temple* (1838) on kuvattu hänen studiosa ikkunasta, ja siitä näkee menetelmään liittyvän ongelman. Pitkästä suljinajasta johtuen kaikki liikkuvat kohteet ovat näkymättömiä. Valokuvauksen ensimmäisinä vuosikymmeninä optiikka ei ollut riittävän nopeaa liikkuvien ihmisjoukkojen kuvaamiseen. 1850–60 -luvuilla kehitetty märkälevytekniikka oli sekin hidas ja katukuvaukseen hankala, koska negatiivien valmistaminen ja kehittäminen paikan päällä valonherkiksi kesti noin kymmenen minuuttia. (Hostetler 2014.)

Kuivalevytekniikka antoi 1870-luvulla jo enemmän mahdollisuuksia, kun lasinegatiivin emulsio oli tehtaalla valettu pintaan. Liikkuvista kohteista oli mahdollista saada teräviä kuvia. Tätä seurasi hopeagelatiini vedostaminen 1880-luvulla, jolloin kuva vedostettiin valokuvapaperille mustavalkoisena. Valokuvatekniikan kehitys mahdollisti vähitellen katuvalokuvaukseen erityisesti liittyvän spontaanin kuvaamisen. Lopulta 1920-luvulla kehitettiin 35 mm:n kamera, joka pienen, käteen sopivan kokonsa ja herkän filmin ansiosta mahdollisti nopealiikkeisen, suoran kuvaamisen ihmisjoukoissa. Toisin kuin aiempia halpoja näppäilykameroita, uutta 35 mm:n kameraa valokuvaaja piti silmän tasolla. Siitä seurasi ajatus kamerasta silmän jatkeena, ja kuvaaja saattoi liikkua vapaammin kaupungin rytmin mukaan. (Hostetler 2014.)

Varhaisimmat kaupungin kuvaajat eivät olleet varsinaisesti katukuvaajia. Charles Marville kuvasi vanhaa Pariisia ja sen upeaa arkkitehtuuria ja rakennuksia 1850–60 -luvuilla ennen kuin ne tuhoutuivat keisari Napoleon III modernisaatiosuunnitelmien alta. 1900-luvun alussa Eugène Atget kuvasi kaupunkia pikemminkin dokumentaarisesti kuin itsenäisenä taiteilijana. Vaikka kuvissa ei ollut ihmisiä, Atgetin ja Marvillen kuvissa oli runollisuutta ja kaupungissa omanlainen ilmapiiri. (Hostetler 2014.)

Arkkitehtuurikuvaajana Atget erosi edeltäjistään, jotka kuvasivat rakennukset ilman ympäristöjä. Hänestä tuli *mise-en-scène* tyyppisen lähestymistavan johtohahmo ja inspiraation lähde muille kuvaajille. Näyttämöllinen lähestyminen oli tyypillistä myös myöhemmille parhaille katuvalokuvaajille, joita olivat esimerkiksi Cartier-Bresson, Walker Evans tai Robert Frank. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 105.)

Katuvalokuvauksen oraita on nähtävissä jo 1900-luvun alussa. Yhdysvalloissa valokuvauksen keskeiseksi vaikuttajaksi noussut Alfred Stieglitz (1864–1946) halusi kehittää valokuvausta itsenäisenä taidemuotona. *The Hand of Man* (1903) kuvaa liikenteen kauneutta ja modernia kaupunkielämää rautateillä. Varsinaisesti katuvalokuvaus kehittyi kukoistukseen ensimmäisen ja toisen maailmansodan välissä. Unkarilaissyntyinen André Kertész (1894–1985) kuvasi Pariisissa saatuaan käsiinsä 35 mm:n kameran. Kuvataiteen vaikutus valokuvauksessa oli pysyvää, toisaalta dokumentaristit tuohon aikaan sitoutuivat realismiin, todellisuutta korostavaan näkökulmaan. (Saraste 1996, 87, 107–108.)

André Kertész vaikutti kahteen kuuluisaan katukuvaajaan. Brassai (1899–1984) oli unkarilainen kuvaaja, joka muutti Pariisiin ja loi uransa siellä. Hän kuvasi yöllistä Pariisia ja hänen nostalgisen runolliset kuvansa Pariisin kaupunkielämästä on koottu kirjaan *Paris de nuit* (1933). Siitä tuli myös katukuvauksen perusteos. Toinen merkittävä katuvalokuvaaja oli ranskalainen Henri Cartier-Bresson. Hänen teesiinsä ja kuvaustyyliinsä loivat luovan katuvalokuvauksen muodon ja perusperiaatteet. Cartier-Bressonin kuvia ohjasi ratkaiseva hetki, spontaani, intuitiivinen kuvaustyyli, salaa kuvaaminen, salaman käytön välttäminen ja Leica-kamera. Hän kieltäytyi myös jälkikäteen rajaamasta kuviaan. (Hostetler 2014.)

Sotien jälkeen katuvalokuvaus kukoisti erityisesti Amerikassa. 1940–50 -luvuilla esiintyvistä tunnetuimmista amerikkalaisista valokuvaajista mainittakoon William Klein ja Robert Frank. Klein poikkesi Cartier-Bressonin tyylistä kritisoimalla tämän luomia valokuvaamisen sääntöjä, joita hän halusi rikkoa. Frank matkasi pitkin Yhdysvaltoja ja julkaisi kuvansa kirjassa *The Americans* (1958), kun Kleinin vastaava kirja oli nimeltään *The New York*. Frankin tyyli oli kuitenkin hyvin erilainen. Hänen kuvansa olivat hitaampia ja tilanteet eivät olleet niin riehakkaita kuin Kleinin. Hän kuvasi ihmisten hiljaisuutta, mutta myös odottamattomia hetkiä, jolloin elämä on ottanut vallan tunteista. Hänen kuvissaan on yhteys abstraktiin ekspressionismiin ja tunnetuimpien maalareiden tavoin hänen kuvat ovat yhtä aikaa impulsiivisia ja kurinalaisia, spontaaneja ja hallittuja, ilmeikkäitä ja meditatiivisia. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 345, 351, 359.)

Walker Evans on tullut tunnetuksi 1930-luvun dokumentaristina ja amerikkalaisen maaseudun köyhien kuvaajana. Yhdysvalloissa FSA (Farm Security Administration) projektien kuvaajat pitivät myös näyttelyitä taidemuseoissa. Kirja *American Photographs* laajensi Evansin vaikutusta katuvalokuvaukseen näyttelyn lisäksi. Toisaalta hän kuvasi vuosina 1938–41 myös salaa New Yorkin metrossa takkinsa sisään piilotetulla kameralla. Nämä kuvat poikkesivat tyystin hänen aiemmista kuvistaan. Näistä kuvista syntyi myös kirja, *Many are Called*, joka ilmestyi vasta 1966. Kirja istui hyvin 1960-luvun katukuvauksen tyyliin, jota edustivat esimerkiksi Robert Frank ja Carry Winogrand. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 255, 289–290.)

John Szarkowskin mukaan, joka toimi tuolloin New Yorkin modernin taiteen museon kuraattorina, Henri Cartier-Bressonin ja muutaman muun aikalaisen perustaman Magnum-kuvatoimiston (1947) ensimmäinen näyttely *The Family of man* oli kulminaatiopiste. Sen jälkeen valokuvaus jakautui kahteen eri suuntaan. Robert Frankin *The Americans* edusti realismia, mutta oli aikanaan avantgardistinen. Vallitsevaan tradition nähden kuvat olivat vaikeasti määriteltäviä ja epämääräisiä, koska niistä puuttui varsinainen kohde. Valokuvaukseen oli tullut kaleidoskooppinen, fragmentaarinen, intuitiivinen ja elliptinen ilmaisu. Toinen suuntaus oli *Minor Whiten Aperture* -lehdessä esiintynyt romanttinen tai ekspressionistinen suuntaus, jossa oltiin kiinnostuneita siitä mitä valokuvat konnotoivat, ei siitä mitä ne esittävät. (Pitkänen 2011, 131.)

Szarkowskin viisi teesiä modernista valokuvasta ilmestyivät 1978 esseessä *Mirrors and Windows*. Siinä hän jakoi modernin valokuvauksen myöhemmän vaiheen ensinnäkin kahteen haaraan, valokuvaajan ulkoiseen ja valokuvaajan sisäisen maailman kuvaamiseen. Valokuva ei ole millään tavoin todellisuuden heijastuma, vaan usko valokuvan todistusvoimaan on olemassa valokuvaajasta riippumatta ikään kuin modernin valokuvan diskurssissa. Valokuvaaja on kuitenkin sidottu kuvaamiensa asioiden yksityiskohtiin. Valokuvaaja ei voi luoda todellisuutta, hän voi vain erottaa yksityiskohdat ympäristöstään, dokumentoida ja antaa niille merkityksen. (Pitkänen 2011, 116, 119–120.)

Kolmas Szarkowskin teeseistä koskee rajausta. Valokuvaaminen on pääosin valintaa ja asioiden pois sulkemista. Verratessaan valokuvausta maalaustaiteeseen, hän toteaa, että va-

lokuvaus on asioiden erotteluun perustuvaa ja perustuu havaintoon, kun taas kuvataiteilija yhdistelee asioita. Neljäs periaate liittyy aikaan. Valokuvat ovat ajan tallenteita. Varsinkin lyhyt suljinaika mahdollisti ratkaiseva hetki -käsitteen synnyn. Tämä käsite on muotoutunut modernissa valokuvauksessa keskeiseksi. Hetken esittäminen on ominaista valokuvaukselle, ja siinä se eroaa muista taidemuodoista. Viides Szarkowskin periaate liittyy perspektiiviin. Valokuvalla voidaan näyttää asioita sellaisesta kulmasta, joista niitä ei ole totuttu katsomaan. Erikoisessa valossa kuvaaminen tai liike-epäterävyyden näyttäminen kuuluvat tähän ryhmään. Taiteelliseen valokuvaukseen voivat kuulua lintuperspektiivi, laajakulman käyttö, suuri terävyysalue ja kontrastit, heijastusten kuvaaminen lasin tai muun esteen läpi tai esimerkiksi kohteen kasvojen peittäminen jollakin. (Pitkänen 2011, 120–121.)

Szarkowskin viidestä teesistä Pitkänen nostaa esiin kaksi, ajoituksen ja rajauksen, jotka viittaavat valokuvan realistiseen vaikutelmaan: Ajoitus on tärkeä vain siinä suhteessa, miten valokuva rajataan (Pitkänen 2011, 122). Nämä kaksi valokuvauksen keskeistä periaatetta esittelen tarkemmin liittyen Henri Cartier-Bressoniin ja Joel Meyerowitziin.

2.2.1 Henri Cartier-Bresson ja ratkaiseva hetki

Ranskalaista Henri Cartier-Bressonia (1908–2004) kutsutaan katuvalokuvauksen mestariksi ja modernin journalistisen valokuvauksen isäksi. Hän on vienyt salaa kuvaamisen (candid photography) huippuunsa ja on vaikuttanut ratkaisevan hetken -käsitteen syntymiseen. Teksti ja käsite *l'Instant décisif* on 1952 julkaistun kuvaportfolion ja kirjan *l'Images à la sauvette* johdanto-osio. Cartier-Bresson kirjoitti filosofisen tekstinsä 20 vuotta sen jälkeen, kun hän oli aloittanut aktiivisen kuvaamisen. Tekstissä hän esittelee kuusi kommenttia tai teesiä oman valokuvaustyylinsä keskeisistä esteettisistä ja eettisistä arvoista. Ne liittyivät tarinaan, kohteeseen, sommitteluun, väriin, tekniikkaan ja asiakaisiin. (Renvall 2012, 20, 24.)

Valokuvaaja Cartier-Bresson syntyi 1908 Chanteloupissa, Seine-et-Marnen departementissa aristokraattiseen perheeseen. Hänen setänsä taidemaalari Louis Cartier-Bressonin vaikutuksesta nuori Henri aloitti taidemaalarina. 18-vuotiaana hänet hyväksyttiin André Lhote taideakatemiaan, missä hän vaikutui kubismista ja surrealismista. Surrealistien

vallankumous sijoittui vuosiin 1924–29 ja se jätti jälkensä nuoreen mieheen. (Chéroux 2008, 14–18). Kun Cartier-Bresson löysi Leican, pienen, nopean ja yksinkertaisen kameran, tuli siitä hänen tärkein työkalunsa, muistikirja ja silmän jatkeensa. Leicasta ja 35mm laajakulma objektiivista tuli Cartier-Bressonin tavaramerkki ja symboli ratkaisevalle hetkelle. (Renvall 2012, 21, 32.)

Sodan jälkeen 1947 Cartier-Bresson ja Robert Capa perustivat Magnum-kuvatoimiston muutaman muun kuvajournalistin kanssa (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 165). Magnumin tyyli oli dramaattista realistista, taiteellista ja kerronnallisesti rikasta. Kuvatoimiston luonteeseen kuului tekijyyden korostaminen ja kuvaajan nostaminen supertähden asemaan tämän ollessa uransa huipulla. (Renvall 2012, 36.) Kuvatoimiston henki oli sama kuin kansainvälisen ihmisoikeuksien julistuksen sotien jälkeen. Magnumin ensimmäinen suuri projekti 1947 oli nimeltään *People Are People the World Over*. Magnumin tehtävänä oli kuvallisesti viestittää kansainvälistä liberaalia moraalia. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 405.)

Henri Cartier-Bressonin teeseistä ensimmäinen liittyy tarinaan, ja se koski kuvaajan roolia tilanteessa. Kuvaaja on näkymätön tarkkailija, joka on tilanteessa ylimääräinen tunkeilija. Hänen pitää lähestyä kohdettaan hiipien, sametinpehmein ottein ja haukan katseella. Myöskään salamavaloa ei pidä käyttää riippumatta siitä, millainen luonnonvalo sattuu olemaan. Toisin kuin kirjailija, kuvaaja ei saa koskaan takaisin menetettyä ohikiitävää hetkeä. Asiat ovat kuten ne ovat todellisuudessa ja kuvaajan pitää vastustaa taipumustaan hallita kaikkea. Kuvaajan ei siis pidä manipuloida tilannetta millään tavoin. (Cartier-Bresson 1998, 24, 27–28.)

Joskus tarina voi syntyä yhdellä kuvalla, jos sen kompositio on riittävän voimakas ja jos se on sisällöltään rikas, mutta näin käy harvoin. Yhden kuvan tarina, joka sisältää koko tapahtuman ”ytimen” on aivojen, silmän ja sydämen yhteistyön tulos. Lisäksi tarvitaan vielä fyysistä notkeutta tilanteen tallentamiseen kuvaksi. Tässä on kysymys valokuvaajan ”mielen silmästä” (*The Mind's Eye*), kuvaajan sisäisestä silmästä, jolla hän katsoo ulkoista maailmaa oman kokemuksensa ja visuaalisen näkökykynsä avulla. Kuvaaja ei voi tietää miten kuvaustilanne tulee etenemään, joten hänen pitää liikkua ja ottaa jatku-

vasti kuvia kuitenkin siten, ettei tilanne häiriinny jatkuvalla sarjatulella. (Cartier-Bresson 1998, 24–25.)

Seppäsen mukaan valokuvaa voidaan tutkia tarinan toteutumisen näkökulmasta. Kevin Halliwell edellyttää kuvassa tapahtumien virtaa, kronologisuutta ja päämäärää. Yksi kuva ei täytä näitä edellytyksiä, toisin kuin useamman kuvan sarja. Yksittäisestä kuvasta ei voi päätellä tapahtumien kulusta mitään nojautumalla pelkästään valokuvan itsensä antamaan informaatioon. Alvaradon mukaan taas valokuva on ajan ja tapahtumien virrasta jäädytetty hetki. Tähän ajatukseen perustuu ratkaisevan hetken -filosofia. (Seppänen 2001, 101–103.) Kysymys on yksittäisen kuvan ajallisen kerronnan voimasta verrattuna kuvasarjoihin. Valokuvahan pysäyttää ajan, mutta kuvaa katsottaessa se on jo menneisyyttä, ”näin-on-ollut” (Barthes 1985, 83.)

Kevin Halliwellin kuvatarkastelun mukaan vasta kuvarinnastus ja kuvasarjat rakentavat ajallisia peräkkäisyyksiä (sekvenssejä) ja tarinaa, johon yksittäinen kuva ei kykene. Se ei määrittele samoja tilallis-ajallisia akseleita, jotka tarinassa tulevat tarinan ajaksi ja tilaksi. Yksittäinen kuvareportaasi muodostaa suljetun jatkumon lehdessä, joka rinnastuu muihin yksittäisiin numeroihin, joista muodostuu uusi jatkumo jne. (Vanhanen 2002, 63.)



Kuva 1. Henri Cartier-Bresson 1932, Paris. Place de l'Europe. Gare Saint Lazare. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 28.)

Toinen ja tärkein Cartier-Bressonin teeseistä liittyy kompositioon ja se kytkeytyy kuvan sisältöön. Kompositio on silmän ja kameran tallentamaa järjestystä ihmisen tajunnassa. Valokuvauksessa on kysymys todellisen maailman eli katuvalokuvauksessa kaupungin tai kadun rytmistä ja kamera vain rekisteröi silmän ratkaisut. Silmä arvioi koko ajan ympäristöä ja tilanne voi muuttua millimetrin pään siirrolla tai perspektiivi muuttua polvia notkistamalla. Kuvaamisessa on tärkeää liikkeen tajuaminen ja liikkeen sisällä oleva tasapainon hetken tajuaminen (Kuva 1). Liikkeen sisällä on yksi hetki, jolloin kaikki elementit ovat geometri-

sesti harmonisessa tasapainossa ja valokuvaajan tulisi intuitiollaan siepata ratkaiseva hetki. (Cartier-Bresson 1998, 32–33.)

Komposition onnistumisen voi todeta kuvan ottamisen jälkeen ja analysoida kultaisen leikkauksen toteutumista kuvassa, mutta ratkaisevalla hetkellä toiminta on intuitiivista ja käytössä on vain omat silmät. Kuvan rajaaminen jälkeinpäin tarkoittaisi geometrisen harmonian ja ratkaisevan hetken kuolemaa kuvassa. Myöskään erikoiset kuvakulmat ja temppuilut kuvaa otettaessa eivät tuota oikeanlaista lopputulosta. (Cartier-Bresson 1998, 34.)

Kuva on palanen siitä todellisuudesta mitä se metonymisesti edustaa. Kuvan kyky kertoa tarinaa koko tapahtumasta riippui Cartier-Bressonin mukaan siitä, kuinka hyvin kuvaaja tavoittaa ratkaisevan hetken. Kuvaaja saattoi joko ennakoida huippuhetken, tai sitten tilanne tuli sattumalta. Myös Barthes näki tällaisen hetken olemassaolon silloin, kun kuvaaja kykeni yllättämään tai sieppaamaan sen minkä halusi (Barthes 1985, 15.)

Cartier-Bressonin kommentit kohteen tai ihmisen kuvauksesta koskevat lähinnä muotokuvausta. Studiossa istuvan pitäisi pystyä unohtamaan kamera ja erilaiset valaisuun tarkoitetut laitteet ja heijastimet, mikä voi olla vaikeaa. Hän näkee kuitenkin pienten yksityiskohtien arvon myös ihmiskuvauksessa. Mikä onkaan vaikeampi tavoittaa kuin ohimenevä ilme ihmisen kasvoilla? (Cartier-Bresson 1998, 31.)

Cartier-Bressonin tavoin Roland Barthes on käsitellyt teksteissään yksityiskohtien tärkeyttä. Kuvaan voi sattumalta tulla jokin seikka, yksityiskohta, *punctum*, joka pistää ja ruhjoo sielua eikä jätä rauhaan. *Punctum* on yksityiskohta, joka kruunaa kuvan. Sen vastakohta on käsite *studium*, joka kylläkin herättää kohteliaan kiinnostuksen, mutta sen varassa kuva ei jää pysyvästi mieleen. (Barthes 1985, 33.) Satunnaisena yksityiskohtana *punctum* on käsitteenä lähellä ratkaisevaa hetkeä ja keskeisenä osana kuvan tarinaa. Toisaalta Cartier-Bresson liittää ratkaisevan hetken liikkeiden ja sommittelun harmoniaan, kun taas Barthesin *punctum* on kuvassa oleva särö, disharmonia, joka tekee kuvasta kiinnostavan.

Cartier-Bressonille väri oli hankala asia aikana, jolloin värifilmit olivat vielä kehittymättömiä. Vaikka väri olikin hänelle tärkeä informaationlähde, painetuissa kuvissa jälki ei vastannut odotuksia. Musta väri tuotti monivivahteista sävyskaalaa painettunakin, kun taas värit toistuivat valokuvissa fragmentoituneina. (Cartier-Bresson 1998, 43.)

Tekniikka oli Cartier-Bressonille tärkeää vain siinä mielessä, miten se toteuttaa silmän näkemää. Hänen mukaansa jokaisen pitää kehittää oma tekniikkaansa toteuttaakseen omaa visiotaan, ja vain lopputulos ratkaisee. Loppujen lopuksi kuvaamisessa on kysymys ajasta ja aukosta ja sen käytön pitää olla yhtä sujuvaa kuin vaihteen vaihto autossa. Kuva suurennettaessa on tärkeää, että lopputulos vastaa sitä mielikuvaa, joka kuvaajalla oli kuvaa otettaessa. Cartier-Bresson kokee huvittavina ihmiset, jotka pakonomaisesti kiinnittävät kaiken huomionsa kuvien terävyyteen, aivan samoin kuin edellinen sukupolvi otti epätarkkoja kuvia ja piti niitä taiteellisia. Kuvittelevatko he siten saavansa paremman otteen todellisuudesta, kysyy Cartier-Bresson. Hänen mielestään ihmiset ajattelevat liian paljon tekniikkaa ja liian vähän sitä mitä näkevät. (Cartier-Bresson 1998, 38–39.)

Henri Cartier-Bressonin vuonna 1947 perustama kuvatoimisto Magnum on edelleen olemassa. Magnum juhli 50-vuotispäiviään vuonna 1999 Pariisissa pitämällä näyttelyn ja julkaisemalla kirjan, josta näkyy, miten valokuvaus on muuttunut kuvatoimiston olemassaolon aikana. Valokuvaajat itse eivät ehkä ole niin erilaisia, mutta maailma heidän ympärillään on muuttunut. Hyviä katuvalokuvaajia on edelleen, mutta monet heistä työskentelevät yksin marginaalissa ja ovat tuntemattomia. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 405.)

Magnumin alkuaikojen liberaali ihmiskäsitys ja ihanteet olivat viimeisimmässä näyttelyssä muuttuneet täysin vastakkaisiksi. Laajakulmaiset lähikuvat räjähdyksissä silpoutuneista jäsenistä muodostavat kuvan koko maailmasta sodan runtelemana. Monet Magnumin kuvaajistakin ovat kyseenalaistaneet tällaiset kuvat hyödyttöminä. Henry Cartier-Bresson kommentoi nykykatuvalokuvaaja Martin Parrin näyttelyä vuonna 1995, että kuvat ovat kuin toiselta planeetalta, ne ovat huumorintajuttomia, täynnä vihaa ja halveksuntaa ja niissä on nihilistinen asenne yhteiskuntaa kohtaan. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 406.)

Roland Barthes on kritisoinut voimakkaasti Magnumin 1950-luvun näyttelyä *The Family of Man* ja kritiikki on myöhemmin muuttanut käsityksiä valokuvasta ja luonut pohjaa postmodernistiselle ajattelulle. Westerbeck ja Meyerowitz sanoutuivat irti postmodernista katuvalokuvasta, joita edustavat esimerkiksi Jeff Wall ja Philip-Lorca di Corcia. Di Corcian kuvissa salamaa käytetään, jotta kuviin saataisiin taiteellista, elokuvallista draamaa. Heidän mukaansa Magnumin kuvatoimiston kuvaajista on tullut anti-”Family of Man” -kuvaajia. Postmodernit katuvalokuvaajat ovat anti-katuvalokuvaajia, joiden kuvat näyttävät sattumanvaraisilta ja ovat ilman kompositiota. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 407.)

2.2.2 Joel Meyerowitz ja rajaamisen voima

Yksi kuuluisimmista katuvalokuvauksen vaikuttajista on edelleenkin amerikkalainen Joel Meyerowitz (1938–). Hän aloitti aktiivisen kuvaamisen vasta 1960-luvulla toimittuaan sitä ennen mainosgraafikkona. Tutustuttuaan valokuvaaja Robert Frankin teokseen *The Americans* hän tunnisti valokuvauksen olevan hänen kutsumuksensa. Kirja oli hänelle käännteentekevä ja syvällisen inspiraation lähde, sillä siinä kuvattiin amerikkalaisia täysin eri tavoin kuin siihen asti. (Westerbeck 2001, 3–4.)

Meyerowitz aloitti katuvalokuvauksen Robert Frankin ja Henri Cartier-Bressonin viitoittamalla tiellä, mutta hän löysi oman tyykinsä. Siinä missä Frank näki amerikkalaisen elämän tragediana, Meyerowitz löysi kuviinsa ironisen ja humoristisen puolen. Aluksi hän kuvasi mustavalkoisena kuten esikuvansa, mutta Euroopan matkoillaan hän alkoi kuvata myös värillisenä. 1960-luvulla oli aika, jolloin hän kantoi kaulassaan kahta kameraa. (Westerbeck 2001, 7–8.)

Meyerowitzin alkuaikojen mustavalkokuvissa oli perinteisen katuvalokuvauksen idea sattuman tuottamasta tilanteesta, mutta 1970-luvulla hän alkoi kuvata myös värillisiä kuvia ilman tapahtumaa, ”field photographs” kuten hän niitä kutsui. Hänestä tuli värivalokuvauksen edelläkävijä aikana, jolloin taidevalokuvaus vieroksui värillistä kuvaa mainosmaisena. (Westerbeck 2001, 9, 12.)

Meyerowitz pyrki myöhemmässä tuotannossaan välttämään kompositioon perustuvia visuaalisia draamoja, joissa on keskeinen tapahtuma tai Roland Barthesin tarkoittama yksityiskohta, *punctum* (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 410). Hän pyrki koko kuva-alan hallintaan, siten että kuvan aihe ja jännite ulottuivat reunasta reunaan. Tässä Meyerowitz poikkeaa traditionaalisesta katuvalokuvauksesta ja antaa oman originaalin panostuksensa sille. (Westerbeck 2001, 9.)

Olivatpa hänen kuvansa värillisiä tai mustavalkoisia, niissä on usein huumoria tai ironiaa ja ne on rajattu siten, että kuvaajan omaperäinen tapa katsoa maailmaa tulee esiin. Miten kuvaaja erottuu muista kuvaajista, pohtii Meyerowitz videollaan. Rajaaminen on aina tietoinen valinta 360:n asteen maailmasta. Tämä valinta on ratkaiseva, sillä se on kuvaajan näkemys. (Meyerowitz 2012.)

Kuvaaja päättää mitä jätetään kuvan sisään ja mitä jätetään sen ulkopuolelle. Minkälaisen tarinan haluat kertoa, mitä näyttämölläsi tapahtuu? Leicassa on etsin vasemmassa laidassa eikä keskellä kuten nykyisissä järjestelmä kameroissa. Tästä seuraa, että kun laittaa oikean silmän etsimen eteen, vasemmalla silmällä näkee kaiken muun. Silloin siinä näkee kontekstin, miten asiat jatkuvat rajauksen ulkopuolella. Tätä voi hyödyntää kohtausten rakentamiseen näyttämöllä. (Meyerowitz 2012.)

Meyerowitz painottaa toisiinsa liittymättömien asioiden yhteen liittämisen tuomaa jännitettä kuvassa. Kun eri kohteet ovat kiinnittyneet rajauksen ulkopuolelle, mutta kuvassa ne liittyvätkin yhteen, syntyy kuvaajan näkemys, uusi tilanne, joka on altis tulkinnoille. Hän ei ole kiinnostunut suorasta kohteiden kuvaamisesta, vaan kokee sellaisen kuvaamisen kopioimiseksi. Hän haluaa luoda yhteyksiä toisilleen kuulumattomien asioiden välille, eikä vain kerätä asioita tai kohteita. (Meyerowitz 2012.)

Meyerowitzin vaikutus näkyy myös nykykatuvalokuvauksessa esimerkiksi aineistoni kuvaajista Gus Powellin töissä. Katuvalokuvauksen laaja historiateos, jonka hän on kirjoittanut yhdessä Colin Westerbeckin kanssa, ilmestyi 1994. Päivitetty versio ja jälkisanat siihen on kirjoitettu seitsemän vuotta myöhemmin, vuonna 2001. *Bystander: A History of Street Photography* -teoksen ensimmäinen sana, bystander, tarkoittaa sivustakatsojaa,

sattumalta paikalle osunutta henkilöä. *Bystander* tarkoittaa lisäksi todistajaa. Sivustakatsojat tekevät havaintoja ottamalla valokuvia, jolla he täyttävät moraalisen velvollisuutensa. Katuvalokuvaajien on pakko ottaa valokuvia, heillä on vastustamaton tarve tehdä niin, olivatpa he ammattilaisia, kuuluisia tai tuntemattomia harrastajia. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 36, 410.)

2.3 Dokumentaarinen valokuva

Dokumentaarisesta valokuvasta voidaan puhua monesta eri näkökulmasta: historiallisena ilmiönä, kuvaajan intentiona tai teoreettisena ongelmana. Jälkimmäinen kysyy, miten valokuva on olemassa ja mikä on sen suhde todellisuuteen. Onko se jälki todellisuudesta vai tekijänsä luoma konstruktio? Ensin mainittu käsitys valokuvasta sisältää indeksisyyden, ikonisuuden, autenttisuuden ja objektiivisuuden ongelmat. Konstruktivinen lähestymistapa sisältää diskurssin, rekonstruktion tai subjektiivisuuden ongelmat. Dokumentaarisuutta voidaan tarkastella myös tekijän ja vastaanottajan ja heidän vuorovaikutuksensa suhteena. (Pälviranta 2012, 163–172.)

Historiallisesti katuvalokuvaus lajityyppinä liitetään yleensä dokumentaariseen valokuvaan eli kadun elämän kuvaamiseen. Sana dokumentti valokuvan yhteydessä yleistyi vasta 1930-luvulla, kun Lewis W. Hine alkoi nimittää kuviaan dokumenteiksi. New Yorkissa joukko valokuvaajia halusi palauttaa kameran harharetkiltään lähes abstraktien lähikuvien, fotogrammien ja kaukokuvien parista Amerikan todellisuuden kuvaamiseen. Vuonna 1928 perustettiin *Worker's Photo and Film League* -niminen yhdistys, järjestettiin koulutusta ja ilmaisia esitelmätilaisuuksia. (Saraste 1995, 114, 117, 119.)

Amerikkalaisia oloja 1930-luvulla dokumentoineet valokuvaajat, kuten Dorothea Lange tai Walker Evans työskentelivät hallituksen tilauksesta niin sanotun FSA-ohjelman (Farm Security Administration) rahoituksen turvin. Tätä pidetään yhtenä valokuvahistorian merkittävimmistä kuvausprojekteista, jota tehtiin kahdeksan vuoden ajan. He tallensivat amerikkalaisen yhteiskunnan ilmiöitä, maaseudun vuokraviljelijöiden ja pikkukaupunkien ankeita oloja. (Seppänen 2001, 128.)

Teoreettisena kysymyksenä valokuvan dokumentaarisuus sidotaan sen indeksisyyteen eli syy-seuraus -suhteeseen ja ikonisuuteen. Kun suljin aukeaa valonsäteet piirtävät kameran kennolle kuvan, joka ikonisesti muistuttaa kohdettaan. Indeksisyydestä johtuen valokuvan ajatellaan olevan vankka todiste esittämiensä kohteiden olemassaolosta. Näin ei Seppäsen mukaan kuitenkaan ole. Ufoista ja hirviöistä on lukuisia valokuvia, mutta ne tuskin todistavat ufojen ja hirviöiden olemassaoloa. (Seppänen 2008, 178–179.) Tunnetuin indeksisyyden luonnehtija Charles Sanders Peirce on sanonut jopa (1965) indeksin olevan fragmentti, joka on repäisty irti kohteestaan (Seppänen 2014, 79–80).

Dokumentaarisuuden lisäksi autenttisuuden käsite liitetään valokuvan representaatioon. Mitchellin jaottelun mukaan perinteinen dokumentaarinen valokuva koetaan luontoon liittyväksi ja autenttiseksi, kun taas digitaalinen edustaa kulttuuria. Tällainen asetelma selittää digitaalista valokuvaa kohtaa tunnettuja pelkoja ja synnyttää jatkuvasti esiin nousevia kysymyksiä valokuvan totuudesta. (Seppänen 2008, 155.) Artikkelissaan (2014) *Valokuva, materiaalisuus, representaatio* Seppänen näkee valokuvan ”hybridinä objektina”, joka on yhtä aikaa luontoa ja kulttuuria.

Valokuvan representaation liittyy myös läsnä- ja poissaolo. Representaation tehtävä on viitata johonkin ulkopuoliseen. Maalauksen esittämä henkilö saattaa olla kuollut tai muualla, mutta maalaus tuo poissaolevan kankaalle hyvinkin intensiivisesti. Valokuva on paradoksaalinen. Jos valokuvassa esitetään poissaolevaa kohdetta, materiaallinen ydin (valon piirtämä jälki kennolla) tekee sen hyvin läsnä olevaksi. Kun valokuva ymmärretään läsnä olevaksi materiaaliseksi jäljeksi kohteesta, valokuva representaationa muuttaa kohteen poissaolevaksi. Valokuva on levoton ja jatkuvasti läsnä -ja poissaolon suhteen vuorotteleva ja epävakaa representaatio. (emt. artikkeli Seppänen 2014.) Valokuvallinen representaatio on epävakassa tilassa, koska katsoja ei voi olla varma, katsooko hän esitystä vai kuvauksen kohdetta itseään (Seppänen 2014, 175).

Dokumentaarisuutta voidaan lähestyä myös tekijälähtöisesti. Elokuvatutkija Bill Nichols on tutkinut dokumentaarisia elokuvia suora – rakennettu -asteikolla. Harri Pälviranta katsoo jaottelun soveltuvan myös valokuvaan. Yksinkertaisimmillaan dokumentaari on suora esitys kameran edessä ja monimutkaisimmillaan etukäteen käsikirjoitettu ja rakennettu

esitys. Tällainen jaottelu lisääkin ymmärrystä siitä, miten valokuvataiteellisessa esityksessä konstruoidaan todellisuutta ja autenttisuutta koskevat väitteet ja millaisia keinoja niissä käytetään. Nicholsin mallissa esitetään kuusi dokumentaarisen esityksen moodia. Niitä ovat selittävä, havainnoiva, interaktiivinen, reflektiivinen, performatiivinen ja poeettinen moodi. Moodeilla on mahdollista myös luonnehtia dokumentaarisia esityksiä. (Pälviranta 2012, 167–168.)

Pälviranta soveltaa myös elokuvatutkija Brian Winstonin jatkumoa valokuvan dokumentaarisen luonteen selvittämiseen. Winstonin jatkumon toisessa päässä on täydellinen ”puuttumattomuus” ja puhdas havainnointi ja toisessa on läpikotaisin rakennettu ja kontrolloitu esitys. Valokuvataiteessa puhdasta havainnointia edustaa perinteinen, klassinen katuvalokuvaus. Kokonaan rakennettu esitys voi olla ohjattu ja lavastettu samalla tavoin kuin fiktiivinen elokuva. (Pälviranta 2012, 169.)

Winstonin mallissa on toinenkin akseli, jonka toisessa päässä tekijä asettuu todistamaan ja toisessa päässä kuvittelemaan. Valokuvaan sovellettuna akseli on Pälvirannan mukaan merkityksellinen, koska sen kautta selviää valokuvataiteilijan positio ja intentiot. Sekä Nicholsin että Winstonin mallit lisäävät ymmärrystä siitä, millaisia rakenteita tekijät käyttävät tavoitellessaan tiettyä todellisuusvaikutelmaa kuviinsa. (Pälviranta 2012, 169.)

Digitaalisen kuvamanipulaation myötä valokuvan realismisuus kyseenalaistettiin ja monet dokumentaristit siirtyivät eritavoin rakennetun kuvan esittämiseen. Dokumentaarisuuden vastakohtana pidetty subjektiivinen valokuvaus määrittyi uudestaan ja niiden välinen vastakkainasettelu alkoi murtumaan. (Suonpää 2011, 31–32.)

RAW VIEW -lehden perustaja ja johtaja Hannamari Shakya ottaa kantaa lehden #08 esi-puheessa kuvan dokumentaarisuuteen. Rakennettu valokuva pystyy luomaan tilanteita, johon kamera tai henkilö ei voi päästä. Jo ensimmäisen maailmansodan aikaan julkaistiin dokumentaarisina yhdistelmäkuvia esimerkiksi lentotaisteluista. Loppujen lopuksi valokuvan voima rakentuu sen sisältöön ja totuuskin sisältyy siihen jollain tavoin. (Shakya 2017, 5.)

2.4 Postmodernin valokuvan piirteitä

Postmodernismi on taiteellinen, filosofinen ja kulttuurinen liike, joka syntyi modernismin jälkeen 1970-luvulla. Se sai alkunsa Jean-Francois Lyotardin vuonna 1979 julkaisemasta kirjasta *The Postmodern Condition* (Anttila 2006, 603). Postmodernissa on kaksi keskeistä näkemystä, jotka erottavat sen modernista: tekijän kuolema ja suurten kertomusten kuolema. Modernismi tarkasteli pääasiassa taideteosta ja sen luoja, kun taas postmoderni oli kiinnostunut katsojan tai lukijan ja teoksen välisestä vuorovaikutuksesta. (Sakari 2000, 94, 96.)

Skeptinen postmodernismi hylkää yhden totuuden teorian ja näkee todellisuuden järjestyttömänä kuvitelmana ja kielellisenä sopimuksena (Anttila 2006, 605). Taide nähdään erilaisten diskurssien varassa ja representaatiot valtarakenteiden muokkaamina. Postmodernin taiteen tarkoituksena on murtaa ideologisia rakenteita ja näyttää niihin piilotettu vallanhalu. Huomio kiinnittyy ilmiöiden merkitysten muodostumiseen, asioiden suhteellisuuteen, yleisön ja taiteen vuorovaikutukseen jne. Taiteilijasta tulee pikemminkin tutkija. (Sakari 2000, 101.)

Aineistoni kuvaajat ovat osittain tutkijoita ja he ovat venyttäneet katuvalokuvauksen genren rajoja. Max Kozloffin mukaan viimeisen kahdenkymmen vuoden aikana genren muutokseen on vaikuttanut neljä ympäristöolosuhteiden muutosta. Postmoderni skeptisismi valokuvan dokumentaarisuutta kohtaan, media markkinoiden suuri murros, filmin korvautuminen digitaalisella medially ja yksityisen ja julkisen tilan rajojen muutos. Kuvaajat ovat siirtyneet metsästäjä-keräilijöistä organisoituneempaan vaiheeseen, sisällön etsimisen ja löytämisen sijaan he luovat ja tekevät sen itse. (Higgins 2014, 7.)

Postmodernin murtaessa korkeataiteen ja populaarikulttuurin eroja, valokuvataiteessa on käynyt päinvastoin. Valokuvan noustessa taiteen tasolle se muuttuukin abstraktimmaksi, käsitteellisemmäksi ja vaikeaselkoisemmaksi. (Pitkänen 2011, 161.) Tämä johtunee siitä, että valokuvan taideluonne määrittyi käsitetaiteeseen liittyvän diskurssin kautta, johon liittyi välinevapaus (Suonpää 2011, 32). Postmoderni taidekäsite toi taideteoreettiset pohdinnat valokuvaukseen. Valokuvaajat alkoivat tutkia valokuvan todellisuutta, toiseu-

den ja minuuden kuvaamisen tapoja sekä katsojana ja katsottuna olemisen dialektiikkaa. (Pitkänen 2011, 161.)

Postmodernissa taiteessa tunnusomaisia piirteitä ovat leikki, ironia, anarkia, pastissi, sessinomaisuus ja taiteen välisten raja-aitojen murtaminen. Usko autenttisuuteen ja aitous on joutunut ironian kohteeksi. (Anttila 2006, 607.) Valokuvan indeksinen sidos nojautuu valokuvahistoriallisiin diskursseihin. Kuvasta ei välttämättä voi päätellä miksen totuudellisuuden aste on. (Pälviranta 2012, 164.) Niin sanottu suora valokuvakaan ei voi olla itsessään autenttinen tai epäautenttinen, vaan kuvan autenttisuus syntyy vasta kontekstin myötä. Valokuvaa voidaan käyttää todisteena, mutta se ei kuitenkaan korvaa todistajanlausuntoa. (Elo 2005, 53–54, 56.)

Postmoderni valokuvaus pyrki kumoamaan auran toteamalla, että alkuperäisyyskin on fiktiota. Valokuvaus on joka tapauksessa jo nähdyn uudelleen esittämistä. Muiden taiteilijoiden töiden varastaminen, uudelleen käsittely ja kierrättäminen tulivat osaksi valokuva ilmaisua. Valokuva heijastaa nykyisyyttä ja sen todellisuus on riippuvainen siitä diskursista missä sitä luetaan. (Pitkänen 2011, 155–156.)

Valokuvaaja Sherrie Levine kyseenalaisti tekijyyden omaperäisellä tempauksella. Hän kuvasi uudelleen tunnetun 1930-luvun dokumentaristin Walker Evansin valokuvia ja signeerasi ne omiksi töikseen sekä ripusti gallerian seinälle 1970-luvun loppupuolella. Näin hän teki muutamalle muullekin modernistiselle taiteilijalle. Signeeraamalla teokset omikseen hän horjutti valokuvataiteen instituutioita ja modernistista diskurssia tekijyydestä. (Seppänen 2001, 49.) Tyypillistä 1960-luvun liikehdinnälle oli vastustaa modernismiin liittyvää historiallista jatkuvuutta ja autoritaarista taiteen kaanonin (Sakari 2000, 102).

Valokuvaus ei enää yritä tavoittaa ulkoista realismia kuten perinteinen valokuvaus, vaan keskittyi uudelleen luomaan kuvia kuvista. Jeanne Willette kysyy artikkelissaan *Postmodernism in Photography*, onko postmoderni valokuvaaja edes valokuvaaja, tarkasti ottaen? Perinteinen suora valokuvaus ei sovi postmoderniin maailmaan, jossa kaikki on jo kuvattu. Kuvaako termi ”re-photography” paremmin postmoderneja valokuvaajia? Valo-

kuvauksesta on tullut valokuvausta valokuvista, eräänlainen konseptuaalisen kuvaamisen muoto. (Willette 2012.)

Postmodernissa ajattelussa kyseenalaistettiin valokuvan kykyä kertoa todellisuudesta objektiivisesti. Digitaalinen vallankumous ja postmoderni kritiikki osuivat samoihin aikoihin ja tukivat toisiaan. William J. Mitchellin mukaan digitaalinen valokuva vastaa paremmin postmodernin ajan vaatimuksiin kuten sirpalemaisuuteen, määrittelemättömyyteen, heterogeenisuuteen. Se korostaa esittämisen merkitystä objektiivisen totuuden sijaan. (Pitkänen 2011, 166.)

Mitchellin mukaan tietokoneohjelmaa kuten Photoshop, voidaan käyttää valokuvan representaation ymmärtämisen välineenä. Digitaalinen tekniikka osoittaa, että valokuva on vain konstruktio. Hän vertaa digitaalista valokuvaa kieleen, joka ei koskaan ole lopullinen, vaan muuttuu ajan myötä. (Pitkänen 2011, 168–169.)

Martin Listerin mukaan postmodernin ja digitaalitekniikan yhteen liittäminen on ohutta, sillä vanhaa analogista tekniikkaa ja uutta digitaalitekniikkaa voidaan käyttää moderniin tai postmoderniin tapaan. Kysymys on kulttuurisesta eikä teknisestä kysymyksenasettelusta. (Pitkänen 2011, 168.)

3 TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

3.1 Tutkimuskysymys ja aineisto

Tutkielmani aineistona on *The World Atlas of Street Photography* (2014) -kirjassa esitelty sadan valokuvaajan projektit ja kuvausmenetelmät. Kirjan on toimittanut Jackie Higgins, mutta kirjan tekoprosessiin on osallistunut suuri joukko alan ammattilaisia ja museoita työntekijöineen. Yhteistyökumppaneita ja avustajia on nimeltä mainittuna 11. Esipuheen on kirjoittanut taidehistorioitsija Max Kozloff, joka on amerikkalainen nykytaiteen kriitikko, valokuvaaja ja ohjaaja. Kustantaja on Thames & Hudson Ltd, London.

Teoksessa on esitelty katukuvaajien projekteja ja menetelmiä, taustaa ja tyylipiirteitä. Noin 400-sivuinen teos esittelee tekstein ja kuvin taiteilijoiden töitä ympäri maailman. Kaikki Atlaksen taiteilijat ovat pitäneet näyttelyitä museoissa ja gallerioissa. Teoksessa on taidehistorioitsija Max Kozloffin mukaan esitelty maailman kiinnostavinta kaupunkitaidetta. Lista ei ole kattava, vaan teoksessa on kuvattu toisilleen lähtökohdiltaan vastakaisia ja idearikkaita tämän päivän sekä vakiintuneita taiteilijoita että nousevia kykyjä. (Higgins 2014, 9.) Teos ei ole varsinainen systemaattinen tutkimus vaan se on tyyliiltään esseistinen. Päädyin tähän valmiiseen aineistoon ja valittuun joukkoon taiteilijoita, koska kirja avaa taiteilijoiden käyttämiä kuvausmenetelmiä kuvien lisäksi myös yksityiskohdaisiin teksteihin. Vaikutuini myös lähdeluettelosta ja avustajien määrästä, joista kaikki ovat tunnettuja alan ammattilaisia. Lisäksi teos on riittävän uusi.

Tutkimuskysymykseni on: Millaisia kuvaajatyyppejä aineistoon sisältyy, kun tarkastelen nykykuvaajien kuvausmenetelmiä klassisen katuvalokuvauksen viitekehyksessä? Analyysikysymykset on laadittu siten, että saataisiin selville kuvaajan puuttuminen tai puuttumattomuus asioiden kulkuun kuvaustilanteessa. Analyysikysymysten lähtökohtana on katuvalokuvauksen klassinen kuvaamisen muoto, joka perustuu Henri Cartier-Bressonin valokuvauksesta antamiin periaatteisiin. Atlaksesta käy ilmi, että nykyvalokuvaajat poikkeavat vaihtelevasti tästä perinteestä. Analyysikysymyksillä pyrin selvittämään näitä eroja. Katuvalokuvauksen perinteeseen kuuluvat muun muassa suora havaintoon perustuva kuvaaminen, salaa kuvaaminen, ratkaisevan hetken metsästys ja satunnaisuus. Modernin

katuvalokuvauksen perinteen mukaan kuvaaja ei saa puuttua kuvautilanteeseen mitenkään. Kuvaajan toiminnalla kuvaustilanteessa on vaikutusta siihen, miten kuvia voidaan tulkita ja millaisia merkityksiä kuvat pitävät sisällään. Kuvaajien käyttämät menetelmät ja toisaalta kuvausprojektien sisällöt heijastavat sekä perinteisen modernin että postmodernin maailman kerrostumia, joita tulkinnassa pohdin kuvaajatyypin kohdalla.

Analyysi kohdistui kunkin kuvaajan yhteen sarjaan. Jos kuvaaja esiintyi kahteen kertaan kirjassa, otin analyysiin vain toisen projektin. Kirjassa oleva kuvasarja tai projekti oli esiteltynä tekstein ja kuvin. Analysoin etupäässä tekstiä, mutta vuorovaikutuksessa kuvien kanssa.

3.2 Praktinen tiedonintressi ja fenomenologinen näkökulma

Praktinen tiedonintressi pyrkii hermeneuttiseen eli ymmärtävään tulkintaan. Näkökulmani oli tulkinnallinen, halusin löytää asioiden välisiä merkityksiä ja ymmärtää kuvaajien toiminnan mielekkyyttä. Erilaiset kuvausmenetelmät kertoivat kuvaajien tekemistä valinnoista, joissa katuvalokuvauksen perinne ja postmodernit vaikutteet näkyivät yhtä aikaa. Ymmärtääkseni näitä nykykuvaajien menetelmiä, tarkastelin toimintaa historian valossa ja perinteisen katuvalokuvauksen kontekstissa. Lähestymistapani tutkielmassa oli hermeneuttis-fenomenologinen ja käytin tutkimusmenetelmänä pääosin laadullista sisällönanalyysiä, mutta myös määrällistä tyyppianalyysiä.

Positivistinen tai empiirinen lähestyminen nojaa yleisiin lainalaisuuksiin, kun taas hermeneuttisen tiedon luonne on individualistinen, subjektiivinen ja monisäikeinen. Jälkimmäiseen on totuttu sijoittamaan taiteet ja humanistiset tieteet. Vastakkainasettelu positivistiseen, tarkkaan mitattavissa olevaan tietoon ja hermeneuttiseen, intuitiiviseen tietoon on Pierre Bourdieun mukaan väärä. Molemmilla tiedon kategorioilla on paikkansa ja ne voivat esiintyä yhtä aikaa. (Barrett & Bolt 2007, 4.)

Laadullisen tutkimuksen menetelmät nojaavat fenomenologian esittämiin näkemyksiin inhimillisen kokemuksen, tiedon ja maailmasuhteen luonteesta. Jokaiselle yksilölle muodostuu henkilökohtainen maailmankuva, joka suuntaa hänen ajatteluaan ja toimintaansa.

Kokemuksen karttumiseen ja muotoutumiseen vaikuttavat yksilön elinympäristössä valitsevat kulttuuriset käsitykset ja tavat sekä hänen elämäntilanteensa ja elämäkokemuksensa. (Rouhiainen 2010.)

Fenomenologiassa tutkijan lähtökohtana on usein jokin tekstiin liittyvä kysymys. Hän käy vuoropuhelua ja dialogia tekstinsä kanssa. Hän pyrkii suhteuttamaan alkuperäisen rajallisen kysymyksen yhä laajempiin sisältökonteksteihin ja saamaan vastauksen. Sen jälkeen tutkija esittää koko aineistoa koskevan tulkintaehdotuksen, jolla hän ilmaisee tekstiin liittyvän merkityksen. Jokaisella tutkijalla on esiymmärrys kohteesta ja hän yrittää asettautua ”samaan maailmaan” teoksen kanssa. (Anttila, 2006, 305.) Fenomenologinen tutkimusperinne tulkitsee kohteen aina kontekstissa. Omassa tutkimuksessani kuvaajien menetelmien kontekstina oli toisaalta katuvalokuvauksen perinne ja toisaalta postmoderni maailma. Tämän kontekstin ymmärtäminen oli avain tyypittelyn onnistumiseen ja kuvien tulkintaan.

Laadullisen eli kvalitatiivisen tutkimuksen tavoitteena on ilmiön ja sen laadun ymmärtäminen, selittäminen, tulkinta ja usein myös soveltaminen. Tutkimuksessa luonnehditaan ja kuvaillaan tutkittavaa ilmiötä. Sille on ominaista reflektiivisyys ja se liittyy usein psyykkisiin, sosiaalisiin tai kulttuurisiin yhteyksiin. Laadullisessa analyysissä on aina kysymys merkityksistä. Tästä syystä tutkimuksen tuloksiin ja näkökulmaan vaikuttavat tutkijan mielenkiinto, elämäntapa, ammatti sekä elämänhistoria. (Anttila 2006, 275–276.)

Tähän tutkielmaan sisältyy sovellus, taiteellinen katuvalokuvausprojekti, jota analysoin ja tulkitSEN samoilla kriteereillä kuin aineiston menetelmiä. Sovellan aineistosta saamiani tyypittelyn tuloksia myös omaan projektiini. Oman menetelmän kehittäminen oli luova prosessi, jossa jouduin myös kyseenalaistamaan omia aiempia valokuvaan liittyviä uskomuksia. Taiteen tekeminen itsessään on jo tutkimusta. Taiteellisessa tutkimuksessa tieto on praktista ja saadaan Martin Heideggerin mukaan tekemisen ja siihen liittyvän reflektion kautta. Kokeileva lähestyminen alkaa jokaisen omasta elämän kokemuksesta ja persoonallisista reaktioista. Käytäntöön orientoituva tutkimus on ongelman asettamista ja sen ratkaisua, joka on luova prosessi. Kontekstisidonnainen oppiminen yhdistää ongelman, kontekstin ja ratkaisun. Tavoitteita ei aseteta etukäteen eikä lopputulosta voi määri-

tellä. Luova taiteellinen tutkimus on siis kontekstisidonnaista ja kokeilevaa. Heideggerin mukaan praktinen tieto sisältää ajatuksen, että teoria syntyy käytännöstä eikä päinvastoin. Maailmaa ei opita teoreettisen mietiskelyn kautta, vaan teorioita opitaan käytännön tekemisen kautta. (Barrett & Bolt 2007, 4-6, 30.)

Martin Heideggerin mukaan hermeneuttinen kehä tapahtuu kolmen esikäsitteen mukaan: siihen mitä on jo hallussa, siihen mitä on ennakkoon näkyvillä ja siihen mihin tartutaan. Esikäsitteet muodostavat hermeneuttisen kehän, jossa näkökulman ja käsitteistön avulla tulkitaan ja voidaan konkreettisesti ennakoida merkityksiä. Tällainen hermeneuttinen kehä kulkee loppumattomasti ymmärtämisen ja tulkitsemisen vuorovaikutuksessa. (Hietaharju 2006, 57.) Heideggeriläisen ajattelun mukaan ihmisen olemista ei määrää pysyvä ja muuttumaton olemus. Ihmisen suhde todellisuuteen ei ole puhtaasti teoreettinen, vaan myös praktinen, jossa todellisuus on materiaalia, jota ihminen voi työstää omia elämäntarkoituksiaan varten. (Sakari 2000, 190.)

Omassa tutkimuksessani vuorovaikutus aineiston ja analyysin välillä oli sekä hedelmällinen että jatkuva. Myös sovelluksen peilautuminen aineistoon, historialliseen traditioon ja tyypittelyyn oli kehämäistä ja uusiutuvaa. Hermeneutiikan merkitys valokuvan tutkijalle on siinä, että tunnistaa omat ennakko-oletukset ja omien näkökulmien vaikutuksen. Tulkintakokonaisuuden rakentuminen on päättymätön ketju, jossa tulkinnat vaikuttavat tulkintaan. (Hietaharju 2006, 57–58.)

3.3 Luokitteleva sisällönanalyysi ja tyyppianalyysi

Kvalitatiivinen eli laadullinen analyysi alkaa aineiston lukemisella. Tämä on reflektiivistä, jolloin aineistoon palataan aina uudestaan, kun jotain saadaan valmiiksi. Kun on tarkoitus edetä luokittelevaan sisällönanalyysiin, voi tässä vaiheessa jo miettiä kategorioita. (Anttila 2006, 276.) Laadullisen analyysin tueksi voidaan laskea vaikkapa koodien, tyypittelyjen tai erilaisiin teemoihin kuuluvien elementtien lukumääriä. Laskemalla päästään tarkempaan lopputulokseen eikä tulos jää vain tuntumaksi tai oletukseksi. Luokittelu voidaan koota taulukoiksi, joista keskeisimmät voidaan liittää havainnollistamaan tutkimusta tai kuvaamaan aineiston piirteitä. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2009,

98.) Tutkimuksessani käytin menetelmänä pääosin systemaattista laadullista sisällön analyysiä luokitteluun ja lisäksi kvantitatiivista eli määrällistä tyyppianalyysiä.

Oma tutkimusanalyysini alkoi lähiluvulla, jolloin analysoin kuvaajien käyttämiä menetelmiä analyysikysymysten avulla. Perinteisessä katukuvauksessa kuvaaja ei saanut puuttua kuvaustilanteisiin mitenkään. Tällaisessa menetelmässä sattuman vaikutus on suuri. Kuvaaja kulkee kadulla ja kuvaa satunnaisia ihmisiä, satunnaisessa paikassa salaa. Hän etsii ratkaisevan hetken täydellistä muotoa kuviinsa. Tilanteet ovat yllätyksellisiä ja kaikki perustuu puhtaaseen havainnointiin luonnollisessa tilanteessa. Analyysikysymykset olivat:

1. Oliko kuvauspaikka satunnainen vai jotenkin valittu? Miten?
2. Oliko henkilö satunnainen vai jotenkin valittu? Miten?
3. Oliko tilanne satunnainen vai jotenkin järjestetty? Miten?
4. Käytettiinkö lavastusta?
5. Millainen oli valaisun luonne?
6. Oliko kuvia yhdistelty?

Kirjasin ylös aineistosta saamani havainnot kuvausmenetelmistä. Tutkin kuvausmenetelmiä kuuden muuttujan avulla, jotka olivat: kuvauspaikan valinta, henkilöt, lavastus, tilanne, valaisu ja kuvankäsittely. Analyysin havaintoyksikkönä oli kuvaajien yksittäiset projektit, joiden lukumäärää ilmaisee N-kirjain. Jokainen havaintoyksikkö sai jokaisessa sarakkeessa tietyn muuttujan arvon. (Seppänen 2005, 151–153.) Kirjasin analyysikysymyksiini saamani vastaukset taulukkoon (Liite 2. Analyysitaulukko ja kuvaajatyypit).

Muuttujien arvot aineiston analyysin perusteella olivat:

1. Kuvauspaikka: a) täysin satunnainen kuvauspaikka b) etsitään sopivia näyttämöitä c) etukäteen valittu ihmisryhmä tai aihe
2. Henkilö: a) satunnaiskulkija b) malli c) kuvaaja itse d) ei henkilöä
3. Tilanne: a) ohjattu b) satunnainen
4. Lavastus: a) on b) ei ole

5. Valaisu: a) vallitseva b) keino c) kameraefekti (kameratekninen valaisu)
6. Yhdistely: a) on b) ei ole

Aineistoni jakautui kahteen luokkaan, joiden lähtökohtana oli kuvaajan puuttuminen tai puuttumattomuus kuvaustilanteessa. Sivustakatsojat-luokassa kuvaaja toimi huomaamattomana sivustakatsojana ja tarkkailijana. Ohjaajakuvaajat-luokan alle sijoittuivat kuvaajat/projektit, joissa kuvaustapahtumaan puututtiin joko kuvaustilanteessa tai jälkikäteen tietokoneella. Tämän jälkeen tyypittelin pääluokat sen mukaan millaisia muuttujan arvoja havaintoyksikkö eli kuvaaja/projekti sai taulukossa.

Aineiston 100:sta projektista jätin lopputulosten tyypittelyn ulkopuolelle kolme projektia. Ne olivat luonteeltaan sellaisia, että ne eivät soveltuneet tyypittelyyn, jossa menetelmiä tarkasteltiin kuvaajan puuttumisen tai puuttumattomuuden näkökulmasta. Näille projekteille ei löytynyt aineistosta kuvaajaa, vaan ainoastaan teosten tekijät. Adam Broomberg & Oliver Chanarin olivat koostaneet kuvansa arkistomateriaalista. Doug Rickard'n kuvat olivat peräisin Google Street View -palvelusta ja Vera Lutter kuvasi neulanreikäkameral-la. Kaksi ensin mainittua tosin edustavat postmodernia ajattelua puhtaimmillaan ja neulanreikäkamera taas sijoittuu valokuvauksen syntyhistoriaan.

Typologisoinnin tuloksena syntyivät seuraavat luokat ja kuvaajatyypit:

| | |
|------------------------------|-----|
| 1. Sivustakatsojat (yht. 46) | kpl |
| ○ Flanööri | 13 |
| ○ Semiohjaaja | 11 |
| ○ Tutkija-keräilijä | 22 |
| 2. Ohjaajakuvaajat (yht. 51) | |
| ○ Kohtauksen rakentaja | 11 |
| ○ Henkilökuvien ohjaaja | 12 |
| ○ Lavastaja | 4 |
| ○ Efektiivinen valaisija | 15 |
| ○ Yhdistelmäkuvaaja | 9 |
| Yhteensä | 97 |

Kuvaajatyyppeiden määriä havainnollistava graafinen esitys (Kuva 2):



Kuva 2. Analyysin tuloksena sivustakatsojia oli 46% ja ohjaajakuvaajia 51%. Luokittelun ulkopuolelle jäi 3%. © Leena Holmström

Esimerkki tyypittelystä: Havaintoyksikkö Jesse Marlow, sarja *Don't Just Tell Them, Show Them*. Muuttujien arvot Jesse Marlown kohdalla olivat: satunnainen kulkija, satunnainen kuvauspaikka, satunnainen tilanne, ei lavastusta, vallitseva valo, ei kameraefektiä eikä kuvayhdistelmiä (Kuva 3).

| Kuvaaja (N) | satunnainen paikka | valittuna ihmisryhmä tai aihe | etsitään sopiva näyttämö | satunnaiskulkija | näyttelijä tai malli | kuvaaja itse | ei henkilöitä | lavastusta on | lavastusta ei ole | valitseva valo |
|---------------|--------------------|-------------------------------|--------------------------|------------------|----------------------|-----------------|--------------------------|---------------|-------------------|----------------|
| Marlow, Jesse | x | | | x | | | | | x | x |
| | keinovalo | ohjattu tilanne | satunnainen tilanne | yhdistelmäkuva | kamera efekti | ei valokuvaajaa | Tyyppi | | | |
| | | | x | | | | sivustakatsoja, flanööri | | | |

Kuva 3. Jesse Marlow, sarjasta *Don't Just Tell Them, Show Them*. Analyysitaulukossa olevat muuttujien arvot ja tyyppi. © Leena Holmström

Luokittelin Marlown pääjaottelussa sivustakatsojiin, koska muuttujien arvoissa ei ollut lavastusta, ohjausta, efektejä eikä kuvayhdistelmiä. Flanööri-kuvaajatyyppiin hän sijoitui, koska kuvauspaikka ja kohde olivat satunnaisia. Kuvausmenetelmä oli hyvin perinteinen kameran ollessa katseen jatke satunnaisesti kadulla kuljeskelevälle kuvaajalle. Kuvaajien sijoittaminen tyypin alle oli joskus haastavaa, koska rajat olivat liukuvia.

Tyypianalyysissä ei ole tarkoitus kartoittaa ilmiön laatua kokonaisuudessaan, vaan ryhmittää ja kategorisoida aineistoa sitä kuvaaviksi ja karrikoiviksi ideaalityypeiksi. Tämä tapahtuu kristallisoimalla tyypillisiä piirteitä, joiden avulla voidaan kuvata ilmiötä. Tyypin tulee olla toisensa poissulkevia eli niiden välillä tulee olla selvät rajat. Niiden tulee myös kattaa koko aineisto. Ideaalityyppi on eräänlainen karrikatyyri, jonka sisään mahtuu monenlaisia tapauksia. Kaikilla kohteilla ei ole samoja piirteitä, mutta jotkin niistä ovat tyypillisiä. (Anttila 2006, 295.)

Seuraavissa luvuissa esittelen tyypittelyn tuloksia tarkemmin aineistossa esiteltyjen kuvausprojektien avulla. Koska yhdessä tyypissä on jopa yli kaksikymmentä kuvaajaa/projektia, esittelen jokaisesta tyypistä tarkemmin kolmesta neljään kuvaajaa. Valikoin joukosta tyypiedustajia ja toisaalta poikkeavia menetelmiä, jotka kuitenkin täyttävät tyypille asetetut kriteerit. Tarkastelen analyysin tuloksia ja tulkitSEN niissä näkyviä moderneja ja postmoderneja piirteitä.

4 SIVUSTAKATSOJAT

Sivustakatsojat nojaavat kuvausmenetelmissään perinteeseen ja kuvaustapahtuma perustuu havaintoon. Modernin valokuvauksen ja katuvalokuvauksen suurimpia vaikuttajia on Henri Cartier-Bresson ja hänen valokuvauksesta 1952 kirjoittamat perusperiaatteet. Cartier-Bressonille keskeistä on ratkaisevan hetken ja sommitellun lisäksi salaa kuvaaminen. Kuvaajan tulee pysytellä sivustakatsojan roolissa näkymättömänä tarkkailijana. Kamera on ikään kuin silmän jatke. Nämä kuvaamisen periaatteet olen esitellyt tarkemmin sivuilla 15–20. Modernin taiteen museon kuraattori John Szarkowski on kiteyttänyt myöhemmän modernin valokuvan muodon 1978. Hänen teesinsä ovat osittain yhteneväisiä Cartier-Bressonin teesien kanssa. Ne olen esitellyt aiemmin sivuilla 14–15.

Harri Pälviranta soveltaa valokuvaan elokuvantutkija Brian Winstonin janaa, jonka toisessa päässä on täydellinen ”puuttumattomuus”, puhdas havainnointi ja toisessa päässä on läpikotaisin rakennettu ja kontrolloitu esitys. Valokuvataiteessa puhdasta havainnointia edustaa esimerkiksi klassinen katuvalokuvaus. Brian Winstonilla on toinenkin akseli, jossa tekijä asettuu toisessa päässä todistamaan ja toisessa päässä kuvittelemaan. Havainnoivat dokumentaariset esitykset todistavat ja rakennetut ovat lähempänä fiktiivistä kerrontaa. (Pälviranta 2012, 169.)

Tutkimuksessani sivustakatsojat-luokka vastaa Brian Winstonin mallissa kuvaajia, jotka eivät puutu kuvauskohteeseensa mitenkään. Tähän luokkaan kuuluvissa kuvissa ei myöskään saanut esiintyä kameralla aikaansaatuja valotukseen liittyviä voimakkaita efektejä tai kuvien yhdistämistä jälkikäteen. Nämä tulkitsin kuvaustilanteen ohjaamiseksi. Pälvirannan mukaan ohjattu tilanne voi olla aikaansaatu myös tietokoneella (Pälviranta 2012, 169.) Tähän luokkaan muodostui analyysin tuloksena kolme tyyppiä: 1. flanööri, 2. semiohjaaja ja 3. tutkija-keräilijä.

Analyysitaulukossa sivustakatsojat olivat kuvaajia, joiden sarjojen menetelmissä:

1. oli satunnaiskulkija tai ei ihmisiä lainkaan
2. ei ollut lavastusta tai ohjattua tilannetta
3. ei ollut kuvien yhdistämistä tai kameraefektiä

Seuraavaksi esittelen tyypittelyn tulokset. Kustakin tyyppistä luettelen siihen kuuluvat kuvaajat ja pohdin yleisemmin kolmen-neljän kuvaajan kautta heidän menetelmiään ja suhdettaan moderniin ja postmoderniin maailmaan.

4.1 Flanööri

Flanööri-käsitteen taustalla on Baudelairin kuvaama täydellinen *flâneur*, joka etsii suurkaupungin väkijoukosta moderniuden ilmiötä 1800-luvun Pariisissa: ”On selvää, että tällä miehellä, jota olen teille kuvannut, tuolla yksineläjällä, jolla on kiihkeä mielikuvitus ja joka väsymättä *vaeltaa ihmisen suuren autiomaan* halki, on korkeampi päämäärä kuin tavallisella flanöörillä...” (Baudelaire 2011, 199.) Constantin Guys, oli taidemaalari ja ”*The Painter of Modern Life*”, kuten Victor Fournel häntä kuvaa. Guysin luonteeseen kuului maaninen ujous ja kaipuu anonyymiyteen, piirteet, jotka olivat tyyppillisiä katukuvaajille Eugène Atgetista aina modernin ajan Cartier-Bressoniin. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 41.)

Flanööreitä kuvaajia oli aineistossani kolmetoista: Michael Wolf, Matts Stuart, Nils Jorgensen, Johnnie Shand Kydd, Boris Savelev, Boris Mikhailov, Jesse Marlow, Beat Streuli, Birdhead, Ying Tang, Osamu Kanemura, Maciej Dakowicz ja Martin Parr.

Kuvausmenetelmä: Flanööri-tyypin kuvaajat valitsivat kuvauspaikan satunnaisesti kulkjeskelemalla kaupungilla. He eivät valinneet kuvauspaikkoja etukäteen. He eivät etsineet mitään tiettyä asiaa, vaan kulkivat kaupungilla avoimin mielin ja silmin. He kuvasivat satunnaisia kulkijoita ottamatta heihin kontaktia. Tilanteet tulivat heidän eteensä sattumalta. Flanööri-tyypin kuvaajien menetelmässä sattumalla, kuvaajan katseella, havaintokyvyllä ja tilanteiden ennakoimisella on suuri merkitys.

Taulukossa muuttujien arvot olivat:

1. satunnainen paikka
2. satunnainen kulkija
3. satunnainen tilanne
4. ei lavastusta, kameraefektiä tai kuvien yhdistämistä

Kahdestatoista kuvaajasta kahdeksan oli menetelmältään lähellä perinteisen katuvalokuvauksen traditiota. Heidän kuvissaan näkyi ratkaisevan hetken metsästys ja tilanteiden yllätyksellisyys. Neljä muuta kuvaajaa poikkesivat näistä tilanteen suhteen, joka oli kylmä satunnainen, mutta niistä puuttui ratkaisevan hetken jännitteisyys. Osamu Kanemura, Ying Tang ja Boris Savelev kuvasivat pikemminkin omaa kaupunkikokemustaan. Heidän kuvissaan on myös vähän ihmisiä. Birdhead on poikkeuksellisesti kahden kuvaajan kollektiivi, joka etsi merkityksettömiä hetkiä. Esittelen Jesse Marlowin, Birdheadin ja Osamu Kanemuran tarkemmin.

Jesse Marlow syntynyt 1978, asuu Melbourne, Australia.

Sarja: Don't Just Tell Them, Show Them, 2004–13. Melbourne

Jesse Marlow on kuvannut yli 17 vuotta kotikaupunkinsa Melbournen katuja. Opinnoissaan hän tutustui mm. Robert Frankin, Henri Cartier-Bressonin ja Joseph Koudelkan töihin. Hänen opettajansa Rei Zunde painotti myös suoran valokuvan merkitystä. (Higgins 2014, 309.) Alexander Strecker kysyi haastattelussaan koskien sarjaa *Don't Just Tell Them, Show Them*, onko Marlowin mielessä jokin tietoinen asia, kun hän lähtee kuvaamaan vai onko ratkaiseva hetki hänelle tärkeämpi. Marlow vastasi etukäteen mietityn aiheen paineistavan hänet suorittamiseen. Hän kantaa kameraa mukanaan koko ajan ja kokee tällaisen asioille avoimen lähestymistavan itselleen parhaaksi. Hän ei halua täyttää mieltään ennakko-odotuksilla. (Strecker n.d.)

Marlow on katujen kuljeskelija, joka kuvasi satunnaisesti ihmisiä satunnaisessa paikassa. Hänen koulutustaustansa viittaa vahvaan sitoutumisen perinteeseen ja ratkaisevan hetken metsästyksen. Hän ei halunnut etukäteen miettiä kuvausaiheitaan, sillä hän koki sen itseään rajoittavana. Mustavalkoisten kuvien sijaan Marlowin kuvissa on voimakkaat värit ja tilanteet. Kuvakulmat ovat niin yllätyksellisiä ja hätkähdyttäviä, että niitä voisi luulla jopa lavastetuiksi tai manipuloiduiksi. Kuvat ovat kuitenkin suorita valokuvia.

Sarjassa *Don't Just Tell Them, Show Them* Marlow käyttää perspektiivisiä trikkejä, kuten kuvassa 4, *Laser Vision*. Sarjan kuvat korostavat kaikin tavoin jokapäiväisen elämän surrealistisia hetkiä kummallisista toiminnoista absurdeihin vastakkainasetteluihin. Ne ovat kuvia tilanteista, joita kukaan ei uskoisi todeksi, ellei niitä näkisi hänen kuvissaan. Hänen



Kuva 4. Jesse Marlow 2011. Sarjasta *Don't Just Tell Them, Show Them, Laser Vision*. (Higgins 2014, 308.)

kuvansa ovat poikkeavat toisistaan, mutta niitä yhdistää yhteinen teema. Kuvat käyvät keskustelua yksinkertaisen graafisen ilmeen ja monimutkaisemman sisällön kanssa. ”Haluan kuvieni herättävän enemmän kysymyksiä, kuin antavan vastauksia.” (Higgins 2014, 308–309.)

Flanööri-tyypin kuvaaja Jesse Marlow käyttää kuvissaan erikoisia perspektiivejä. Kuitenkin Cartier-Bressonin mielestä oudot kuvakulmat ja ”temppuilu” eivät kuuluneet oikeaoppiseen kuvaamiseen. (Cartier-Bresson 1998, 34.) Sen sijaan Szarkowski liittää myöhemmän modernin valokuvauksen muotoon erikoiset perspektiivit taiteellisenä ilmauksena (Pitkänen 2011, 121). Marlowin valokuvat ovat menetelmän kannalta dokumentaarisia ja suoria, mutta samalla myös subjektiivisia näkemyksiä. Hänen maailmansa on surrealistisen absurdi ja hauska. Szarkowski teki jaon kuvan ja sen sisällön välillä. Valokuva ei hänen mukaansa ole analyttisesti millään tavoin todellisuuden heijastuma, vaan usko valokuvan todistusvoimaan on olemassa ikään kuin diskurssin ominaisuutena. (Pitkänen 2011, 119.)

Kollektiivi Birdhead, syntyneet 1979, 1980, asuvat Shanghai, China
Sarja: Shanghai 2006–11, Shanghai China



Kuva 5. Birdhead, sarjasta *Shanghai, China*. (Higgins 2014, 301.)

Flanööri-tyypin kuvaajia aineistossa edustaa myös parivaljakko ja kollektiivi Birdhead (Kuva 5). He ovat sidoksissa moderniin maailmaan negaation kautta etsien ratkaisevan hetken sijaan elämän merkityksettömiä hetkiä kaupungin sykkeestä. (Higgins 2014, 319.) Modernismin vastaiselle liikehdinnälle jo 1960-luvulla liittyi

historiallisen jatkuvuuden vastustaminen ja postmodernit taiteilijat ottivat käyttöönsä negaation metodin. Charles Harrisonin mukaan postmoderni asenne perustui oppositioajattelulle. (Sakari 2000, 102.)

Kollektiivi Birdheadin kuvausmenetelmä on perinteinen suora valokuva, jossa sattuman osuus on suuri. Sarjassaan *Sanghai* he kuvaavat yhdessä fragmentteja ja ohikiitäviä hetkiä. He vaikuttavat ensin perinteisiltä katukuvaajilta, jotka kuljeskelivat ja kuvasivat jokapäiväistä elämää ystävien kesken puistoissa, kahviloissa, kaduilla jne. Kuvat ovat epäkonventionaalisia, kasvot ovat usein hämärän peitossa ja selät kääntyneitä. Nämä jokapäiväiset hetket, joita he kuvaavat, ovat kuin peilejä, joiden avulla he ymmärtävät itseään ja oppivat itsestään. Heitä on kutsuttu *neo-punk flâneur* -kuljeskelijoiksi, ”viimeisen käyttöpäivän” jo ohittaneiksi. (Higgins 2014, 319.)

Kollektiivi Birdhead poikkeaa perinteisestä katuvalokuvaajasta erityisesti siinä, että kuvaajia on kaksi. Kuvataan yhdessä, koska se on hauskaa, kuten he sanovat aineiston tekstissä. He vaeltavat pitkin katuja, jonka seurauksena heidän kuvansa ovat kuin tajunnanvirtaa. (Higgins 2014, 319.) Postmodernin valokuvan pyrkimyksenä oli kyseenalaistaa tekijän läsnäolo teoksessa, kun taas moderni korosti sitä. Harrisonin mukaan postmodernistiset taiteen muodot, sikäli kuin ne voidaan erottaa modernistisista muodoista, kieltävät modernismin arvot ”ikään kuin kostoksi” modernismille. (Sakari 2000, 102.) Näppäilykuvilla halutaan välittää tunteita ja vangita hetkiä. Kuvan tekninen ”huonous” voi myös tehdä kuvasta intiimimmän ja samaistuttavamman katsojalle. Näppäilykuville on ominaista epätarkkuus, oudot rajaukset ja ylivalotus. Ne luovat lisävaikutelman aitoudesta, kun kuvia ei niin suunnitella (Suomen valokuvataiteen museo, 2014.)

Kuvaaminen on heille elämäntyyli, itseilmaisua ja he haluavat kertoa eri medioissa oman näkemyksensä modernista, nykyaikaisesta Shanghaista. (Higgins 2014, 319.) Birdheadin kuvissa perinteistä ovat mustavalkoiset kuvat, satunnaisuus ja tarkkailu. Vaikka ratkaiseva hetki on käännetty vastakohdakseen ja kuvissa etsitään merkityksettömiä hetkiä, ne ovat silti kiinni perinteessä. Kuvilla haetaan merkityksiä, vaikka aiheet ovat arkipäiväisiä.

Osamu Kanemura syntynyt 1964, asuu Tokyo, Japan

Sarja: Hindenburg Ome 2013, Tokyo

Runoilija Baudelairin *flâneurin* tavoin japanilainen Osamu Kanemura etsii omaa kaupunkikokemustaan Tokiossa sarjassa *Hindenburg Ome* (2013). Hänen kaupunkinsa on pirstaleisen kaoottinen ja kova. Sarjan estetiikka on psykologinen. Kuvien tarkoitus on herättää tajuntaan satunnaisen kulkijan kokemus vieraantuneisuudesta ja hämmennyksestä. Hän haluaa näyttää kaupungin, joka on unohtanut asukkaansa. Kuvat vertautuvat pikemminkin abstraktiin maalaustaiteeseen kuin perinteiseen valokuvaan. (Higgins 2014, 360, 363.)



Kuva 6. Osamu Kanemura, sarjasta *Hindenburg Omen*. (Higgins 2014, 361.)

Kanemura ei kohdista kameraa mihinkään tiettyyn aiheeseen vaan ajattelee kaikki kohteet kuvapinnalla tasa-arvoisiksi tai kriittisemmin sanottuna yhtä vähäarvoisiksi. Kuvien yksityiskohdat ja merkit sulavat tekstuurimaisiksi pinnoiksi ja niistä katoaa etäisyys (Kuva 6). Ekspressionistinen ilmaisu kuvissa ja valokuvamainen tarkkuus luovat yhtä aikaa toden ja epätoden vaikutelman. Valokuvaan liittyy kuitenkin usko siitä, että se on ollut olemassa. Harri Laakson mukaan Bazin korostaa psykologian ja uskon merkitystä puhuttaessa valokuvan uskottavuudesta. Valokuva tyydyttää illuusiomme tarpeen. (Laakso 2003, 125.)

Harri Laakson mukaan Bazin korostaa psykologian ja uskon merkitystä puhuttaessa valokuvan uskottavuudesta. Valokuva tyydyttää illuusiomme tarpeen. (Laakso 2003, 125.)

Fenomenologisesti ajateltuna kuvan monimerkityksellisyys vapauttaa tieteen objektivoivasta järjestä ja on ominaista taiteelle (Pitkänen 2011, 126). Kanemuran psykologisten kuvien totuus koskettaa minua syvemmälle kuin vähemmän monikerroksellinen kuva. Postmodernissa maailmassa merkit eivät viittaa mihinkään, ne vain kelluvat simuloidussa sellaista mitä ei ole. Keinotodellisuus on korvannut historian ja muuttanut kaiken pinnaksi. Merkkien vyöry alistaa ihmisen pelkäksi kuluttajaksi. (Sakari 2000, 92.) Näin tulkitseen myös Kanemuran teoksessa olevan.

Flanööri-ideaalityyppi on sivustakatsojien luokassa lähimpänä modernin valokuvauksen ihanteita. Vaikka menetelmän muodollisena tuloksena onkin suora valokuva, mahtuu tyyppin sisään hyvinkin erilaisia kuvaajia. Postmoderni ilmaisun vapaus näkyy kuvien subjektiivisemmassa otteessa. Todellisuus valokuvassa ei synny pelkästään kuvaajan menetelmän kautta, vaan siihen vaikuttaa myös hänen intentionsa. Todellisuutta voidaan kuvata myös vahvasti psykologisesta näkökulmasta. Suhde perinteeseen ja moderniin valokuvaan säilyy siinäkin tapauksessa, että sille etsitään vastakkaista ilmaisua.

4.2 Semiohjaaja

Katu näyttämönä -ajatuksella on historialliset perinteet. Journalisti Victor Fournel julkaisi 1858 kirjan *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (Mitä nähdään Pariisin kaduilla). Siinä metafora kadusta näyttämönä oli kuvattu sadoilla sivuilla. Kaduilla käveleminen oli Fournelin mukaan kuin olisi katsellut improvisoitua esitystä teatterissa. Ennen Fournelia Jean-Jacques Rousseau ehdotti jo 1700-luvulla julkisia spektaakkeleita, joissa kaikki olisivat näyttelijöitä ja rakastaisivat itseään ja muita. Tämän ajatuksen pohjalta syntyi 1800-luvun *flâneur*, joka oli yhtä aikaa näyttelijä ja yleisö samalla tavoin kuin kuoro on kreikkalaisessa draamassa. *Flâneur* on siis yhtä aikaa sivullinen ja osallinen. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 40–41, 44.)

Fournel näki *flâneurissa* kaksi puolta, joista toinen oli luonteeltaan maltillinen Apollon, kuljeskeleva tarkkailija. Toinen puoli luonteesta oli kuin Dionysos, jota hän kutsui sanalla *badaud*, jonkinlainen töllistelijä tai kurkistelija. Juuri tämä puoli tekee hänestä osallisen, vetää hänet osaksi kadun näytelmää. Fournelin mukaan väkijoukossa *badaud* katoaa, sulautuu ulkoiseen maailmaan, joka kantaa hänet ulos itsestään ja joka täyttää hänet riemulla ja hurmiolla. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 41.)

Semiohjaajia aineistossa oli yksitoista: Gus Powell, Matthew Baum, Peter Funch, Mirko Martin, Wim Wenders, Oscar Fernando Gómez, Otto Snoek, Alex Webb, Guy Tillim, Yto Barrada ja Raghu Rai.

Kuvausmenetelmä: Semiohjaaja-tyyppi kuvittelee ohjaavansa kuvaustilannetta. Hän etsii kuvauspaikakseen sopivan ”näyttämön” ja kuvittelee siihen tilanteita tai kohtauksia, jotka näyttävät elävän elämän teatterilta tai elokuvalta. Semiohjaajat kuvaavat kuitenkin satunnaisia kulkijoita, eivätkä lavasta tai ohjaa tilanteita mitenkään. Näyttämön rakentuminen tapahtuu yleensä rajaamalla tai kehystämällä kuvaa eri tavoin. Jännitteitä saatettiin synnyttää kuvaan myös sen ulkopuolisista tapahtumista. Semiohjaajien kuvissa sattumalla on merkitystä, mutta mielen suuntaaminen vähentää sattuman vaikutusta. Keskeistä on tarinallisten tilanteiden havaitseminen ja niiden tarkka rajaaminen koko havaintokentästä.

Taulukossa muuttujien arvot olivat:

1. kuvauspaikkana sopiva ”näyttämö”
2. oli satunnaisia kulkijoita
3. ei lavastusta, kameraefektiä tai kuvien yhdistämistä

Kaikki yksitoista kuvaajaa kuuluivat selvästi tähän luokkaan, vaikka erojakin heidän välillään oli havaittavissa, ennen kaikkea tavoissa rajata näyttämöllinen tilanne kadulla. Esittelen seuraavaksi tarkemmin kolme tyypillistä semiohjaaja-tyypin kuvaajaa ja heidän projektia: Oscar Fernando Gómezin, Alex Webbin ja Gus Powellin. Oscar Fernando Gómez teki kuvapäiväkirjaa kuolleelle pikkutytylleen kuvaten tapahtumia autosta. Hän kehysti ja rajasi kuvansa auton ikkunalla. Alex Webb etsi etukäteen kuvauspaikan kulkemalla sinne ilman kameraa. Myöhemmin hän palasi ”näyttämölle” kameran kanssa odottamaan sopivaa laukaisuhetkeä. Gus Powellin kuvien sisältöön puolestaan vaikuttivat kuva-alan ulkopuoliset tilanteet.

Gus Powell syntynyt 1974, asuu New York, USA

Sarja: Mise en Scène, 2010–, New York

Gus Powell toimi 1990-luvulla The New Yorker -lehden kuvien käsittelijänä. Hän piti työstään, mutta koki, ettei hänellä ollut riittävästi aikaa omalle intohimolleen valokuvaamiselle. Herätys kuvaamiseen tapahtui, kun hänen ystävänsä lähetti hänelle runokokoelman *Lunch Poems*, jonka oli kirjoittanut kirjailija O’Hara 1950–60 -luvuilla. O’Haran lounastauolla kirjoittamat runoviipaleet saivat Powellin käsittämään, mitä saattoi saada aikaan yhdessä tunnissa. (Higgins 2014, 25–26.)

Powellia kiehtoi lounastauon rajoittama hetki kuvaamiseen. Kulkiessaan pitkin Manhattania, hän käsitti, että draamallisia hetkiä tapahtui kyllä, mutta surullisen harvoin. Hän käsitti, että kadun näennäisen kaaoksen alla oli sisäinen järjestys. Hän huomasi kuinka niinkin yksinkertainen asia kuin roskan heittäminen kadulla saattoi muuttaa ihmisten liikkeiden suuntaa. Hän huomasi myös, kuinka erityisesti kadunkulmat olivat antoisia kuvauspaikkoja, sillä niissä oli kulkijoita useaan suuntaan, samoin metrojen sisäänkäynnit ja tavaratalojen edustat. Seisoessaan paikallaan hän havainnoi kadun valojen rytmin ja liikkeen. (Higgins 2014, 25–26.)

Vuonna 2004 Powell erosi leipätyöstään ja alkoi kokopäiväiseksi kuvaajaksi. Hän alkoi nähdä kadun näyttämönä, jota hän saattoi ohjata kuin elokuvaohjaaja. Tästä syystä hänen toinen sarjansa olikin nimeltään *Mise en Scène* (näyttämöllepano). Kadulla kulkijat olivat hänelle näyttelijöitä. Rajausten avulla hän määräsi mitkä henkilöt ovat sivu- ja mitkä päähenkilöitä hänen draamassaan. (Higgins 2014, 27.)



Kuva 7. Gus Powell, *Tributary* sarjasta *Mise en Scène*. (Higgins 2014, 27.)

Kuvista tuli myös muodollisempia. Hän käytti hyväkseen luonnollisia yksivärisiä seiniä tai muita elementtejä, jotka irrottivat ihmisryhmän taustasta (Kuva 7). Kuvista syntyy mielikuva, että hän kontrolloi joka hetkeä ja että näkymään tulee joku uusi sisällöllinen merkitys. Kuvat eivät

näytä tavallisilta katuvalokuvilta, vaan ne kertovat jokapäiväisen elämän tarinan, sen tarinan, jonka ihmiset yleensä unohtavat. Aivan kuten elokuvaohjaaja hän astuu kadulle ja väärentää todellisuuden luodakseen oman kuvitellun näkemyksensä. (Higgins 2014, 27.)

Vastakohtana modernille ajattelulle postmoderni skeptisismi kyseenalaisti suuret kertomukset. Taiteessa illuusiottomuus tulee esiin ironiana ja ideologioiden purkuna eikä enää uskota täysmodernismin ”pysyviin” arvoihin. (Sakari 2000, 92.) Arkipäiväiset, merkityksettömät hetket olivat myös aiheina Gus Powellin kuvissa. Gus Powellin tarinat sarjassa

Mise en Scène eivät kuitenkaan synny näyttämöllä, vaan kadulla. Ne ovat ”ikään kuin näyttämöllä” ja illuusio luodaan rajauksella.

Semiohjaaja Gus Powellin esikuvana ja mentorina on ollut muun muassa Joel Meyerowitz (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 410). Meyerowitz pyrki myöhemmässä tuotannossaan koko kuva-alan hallintaan, siten että kuvan aihe ja jännite ulottuivat reunasta reunaan. Tässä Meyerowitz poikkeaa traditionaalisesta katuvalokuvauksesta, jonka pyrkimyksenä oli luoda keskeiseen tapahtumaan perustuvia jännitteitä. Tällainen rajaustyyli ei ollut tyyppillistä Cartier-Bressonin muotoon perustuvalle kuvaamiselle, vaan siinä näkyy Meyerowitzin uutta luova, omaperäinen ajattelu. (Westerbeck 2001, 9.) Muita semiohjaajia, jotka rajasivat kuvansa tällä tekniikalla, olivat tutkimusaineistossani Otto Snoek ja Tillim Guy.

Oscar Fernando Gómez, syntynyt 1970, asuu Monterrey, Mexico

Sarja: Windows, 2008–10, Monterrey, Mexico

Oscar Fernando Gómez luo tarinaa sarjassa *Windows* eri tavoin rajaamalla kuin Gus Powell. Hän ei pyrkinyt kuva-alan ulkopuolisiin jännitteisiin, vaan etsi perinteisen muo-



Kuva 8. Oscar Fernando Gómez, sarjasta *Windows*. (Higgins 2014, 100.)

tokielen mukaan keskeissommitteluja. Hän sijoitti kohteen ja tapahtuman autonsa sivuikkunan sisään (Kuva 8). Tällainen kehystäminen muistuttaa valokuvaamiseen liittyvästä prosessista, jossa kuvatessa katsotaan etsimen läpi. Todellisuus tulee intensiivisemmäksi, kun se on täydellisesti kehytetty. (Higgins 2014, 101).

Gómezin kuvissa on myös sosiologisia piirteitä, sillä hänen kiinnostuksensa kohdistui köyhiin ja vähäosaisiin, kuten kuva teollisuusjätteitä karräävistä miehestä. Gómezin intentiona oli kuitenkin luoda kuvapäiväkirjaa omasta elämästään syntymättömälle tyttärelleen, jolloin hän kuvasi niitä ihmisiä, joiden elämään hän itsekkin samaistui. Kuvapäiväkirja viittaa jonkinlaiseen kuvakäsikirjoitukseen, jossa ulkopuolinen maailma nähdään elokuvana tai teatterina.

Suurten kertomusten sijaan Gómezin sarjassa kuvataan arkea, köyhyyttä ja työtä tekeviä ihmisiä. Hän ei varsinaisesti etsinyt ratkaisevaa hetkeä Cartier-Bressonin tyyliin, vaan häntä motivoi myötätunto ihmisiä kohtaan, koska hän oli itsekkin kokenut kurjuutta. (Higgins 2014, 101.)

Alex Webb, syntynyt 1952, asuu New York, USA

Kuva: View from a Barbershop near Taksim Square

Alex Webb on amerikkalainen valokuvaaja, joka on saanut vaikutteensa Henri Cartier-Bressonin ja Robert Frankin kirjoista *The Decisive Moments* (1952) ja *The Americans* (1958). Hänen kuvaustyylinsä poikkeaa kuitenkin flanööri-tyypin kuvaajasta siinä, että hän suunnitteli kuvansa etsimällä etukäteen kuvauspaikat. Hän etsi ympäristöstään näyttämöksi soveltuvan julkisen tilan, valitsi valon kannalta sopivan ajan, ja palasi kuvaamaan. (Higgins 2014, 205–206.)

Alex Webb hakee kuviinsa aina monimuotoisen sisällön, jota on vaikea tulkita. Kuvat ovat täynnä salaperäisiä yksityiskohtia ja tulkinnallisia asioita. Kuvat ovat kuin salaisuuksia.



Kuva 9. Alex Webb. *View from a Barbershop near Taksim Square*. (Higgins 2014, 206.)

Ne sisältävät paljon peilejä, kehyksiä ja ne rajautuvat sattumanvaraisen oloisesti kuten kuvassa 9, *View from a Barbershop near Taksim Square*, on nähtävissä. Siinä on useita arkkitehtonisia näkymiä ja kehystyksiä. Cartier-Bressonin, ja Frankin vaikutus ratkaisevasta hetkestä näkyy siinä miten tarkasti ihmiset sijoit-

tuvat kehysten sisään ja sommitteluun. Poikkeuksellista on hyvin rikas värimaailma, joka on Webbin mukaan hänelle myös sekä psykologiaa että tunnetta. (Higgins 2014, 206.)

John Szarkowski kiteytti esseessään *Mirrors and Windows* (1978) myöhemmän modernin ajan valokuvan muotoon liittyviä periaatteita, joista viides liittyi perspektiiviin. Asioita voidaan nähdä kokonaan uudesta näkökulmasta. Tämä periaate näyttäisi sisältävän

laajan tai erikoisen kuvakulman lisäksi muitakin taiteelliseen ilmaisuun liittyviä tapoja kuten peilien, heijastusten tai lasin läpi kuvaamista. Myös kasvojen peittäminen jollakin kuului taiteellisen ilmaisun piiriin. Realistisen tradition sisällä Robert Frankin kuvat *The Americans* kirjassa olivat aikanaan avantgardistisia ja enemmän kuin Szarkowski esseeeseen esitti. Uutta oli esimerkiksi varsinaisen kohteen puuttuminen ja kaleidoskooppinen tai fragmentaarinen ilmaisu. Kuvat olivat vaikeasti määriteltäviä ja epämääräisiä. (Pitkänen 2011, 121, 131.) Webbin kuvissa on juuri tällaista peilien ja heijastusten kaleidoskooppimaista jaottelua.

4.3 Tutkija-keräilijä

Tutkija-keräilijä -tyypin taustalla voi nähdä amerikkalaisen 1930-luvun dokumentarismin ja FSA:n ohjauksessa (Farm Security Administration) tehdyn köyhyyden kuvausprojektin. Projektia itse asiassa veti taloustieteilijä Roy Stryker, ja sen kuuluisimpia kuvaajia oli Walker Evans. Evansin vaikutus katukuvaukseen on aiemmin todettu tässä aineistossa sivulla 14. FSA projektin myötä yksittäisten valokuvaajien töitä alettiin esittää taidemuseoissa, ja suurimmat dokumentaariset valokuvausprojektit pääsivät esille taidekontekstissa tekijäkeskeisesti. (Pälviranta 2012, 166.)

Tutkija-keräilijöitä oli aineistossani kaksikymmentäkaksi: Joel Sternfeld, Joel Meyerowitz, Andrew Bush, Francis Alÿs, Edi Hirose, Julio Bittencourt, Luis Molina-Pantin, Richard Wentworth, Wolfgang Tillmans, Polly Braden, Luc Delahaye, Sophie Calle, Massimo Vitali, Cristóbal Hara, Txema Salvans, Hans Eijkelboom, Trine Søndergaard, Sabelo Mlangeni, Mimi Mollica, Narelle Autio ja Nobuyoshi Araki, Leong Sze Tsung.

Kuvausmenetelmä: Tutkija-keräilijä -tyyppi suuntaa mielensä ja katseensa haluamallaan tavalla. Hän valitsee kuvauskohteeseen sosiaalisen tilanteen, ihmisryhmän tai aiheen. Menetelmä on kuitenkin havainnoivaa tässä luokassa. He eivät etsi kaupungin kaduilta kuvauspaikkaa, vaan ovat ajatelleet kuvauskohteen jo etukäteen. He voivat myös ”keräillä” toistuvia esineitä, merkkejä tai asetelmia, joihin heillä on tutkiva asenne. Tähän luokkaan kuuluvat kuvaajat eivät kuitenkaan ohjaa tai lavasta kuvaustilannetta, vaan he

ovat sivustakatsojia tilanteissa ja todistavat tapahtumia valokuvaamalla valitsemassaan paikassa. Esiohjautuvuus vähentää sattuman osuutta tässä tyypissä.

Taulukossa muuttujien arvot olivat:

1. etukäteen valittu ihmisryhmä tai aihe
2. oli satunnaisia kulkijoita tai ei lainkaan ihmisiä
3. ei lavastusta, kameraefektiä tai kuvien yhdistämistä

Tutkija-keräilijä -tyyppiin kuului erilaisia kuvaajia. Francis Alÿs kuvasi ja dokumentoi kadulla nukkuvia ihmisiä tai ihmisiä ja koiria, Luis Molina-Pantin etsi kaupungista tekstejä, joissa esiintyi hänen nimensä. Polly Braden kuvasi varhaisina aamun tunteina Lontoon urbaania keskustaa ja yksinäisiä kulkijoita, kun taas Massimo Vitali kuvasi ihmisiä laumoina. Che Guevara -paitojen, turkiskaulusten ja kravatti – pikkutakkiyhdistelmien kuvaaja-keräilijä oli saksalainen Hans Eijkelboom. Trine Søndergaard oli kiinnostunut dokumentoimaan empaattisesti prostitoituja kuten myös Txema Salvans, joka kuvasi rek-kaprostituoituja maanmittariksi naamioituneena. Wolfgang Tillmans kuvasi läheltä ja salaa ihmisiä Lontoon metrossa.

Myös Luc Delahaye kuvasi salaa ihmisten ilmeitä Pariisin metrossa. Richard Wentworthin sarjassa ei ollut lainkaan ihmisiä, mutta kiinnostuksen kohteena oli ihmisen jälkeensä jättämät esineet. Julio Bittencourt taas kuvasi rikollisten suosimaa uimarantaa henkensä kaupalla. Hän halusi kertoa tavalliselle ihmiselle tuntemattomasta paikasta. Sophie Calle lähti seuraamaan yhtä ihmistä ja dokumentoi kuvin ja tekstein tämän matkan. Esittelen seuraavaksi neljä viimeksi mainittua tarkemmin.

Luc Delahaye syntynyt 1962, asuu: Paris, France

Sarja: L'Autre`, 1995–97, Paris, France

Luc Delahaye on toiminut aiemmin sotakuvaajana Beirutissa, Romaniassa, Haitissa, Kuwaitissa, Afganistanissa, Jugoslaviassa ja jopa Ruandassa. Hän alkoi kuitenkin kyseenalaistaa omia tarkoituksiaan ja näiden kysymysten kulminaatioissa on syntynyt sarja *L'Autre`*. Sarja on kuvattu Pariisin metrossa siten, että kanssamatkustajat eivät ole tienneet tulleen kuvatuiksi. (Higgins 2014, 156.)

L'Autre-sarjassa Delahaye toimii kuin kävelevä valokuva-automaatti. Sarjan kuvissa ihmiset ovat täysin paljaita, ei hymyä, ei ilmeitä tai otsan rypistystä, vain tuijottava, sisään-päin kääntynyt katse. Koko sarja on naamataulujen kulkue, fysionominen tai antropologinen tutkimus siitä miten ihminen käyttäytyy joukossa, jossa on tuntemattomia ihmisiä. ”Minne silmäni laittaisin, kun en voi katsoa kohti”. Delahaye sanoo sitä sopimukseksi, jotta emme antaisi vihamielisiä viestejä toisillemme. Katsomme kattoon, jotta emme rikkoisi kieltoa, jossa vahingossa kohtaa toisen oudon tai luvattoman katseen. (Higgins 2014, 158.)

Kuinka lähestyä toista, joka on kameran edessä? Kysymys nousee esiin aina kun valokuvaaja aikoo ottaa kuvan. Harri Laakso pohtii asiaa Luc Delahyén tuotannon avulla. Delahye kuvasi 1995–97 ihmisiä Pariisin metrossa ”varastamalla”, koska niiden ottaminen oli lain vastaista. Hän istui samalla tavoin kuin kuvattavansa tuijottamalla etäisyyteen ja teeskentelemällä poissaoloa. Toisinaan hän vilkaisi kuvattavaansa. Katsomattomuus muodostaa suojaavan jännitteen, jolloin kaikki pysyvät etäisinä toisilleen. (Laakso 2003, 73–74.)

L'Autre sarjaa on verrattu Walker Evansin sarjaan *Subway passengers*, missä hän kuvasi 1930–40 luvuilla New Yorkin maanalaisen matkustajia salaa kamera takkinsa alla piilotettuna. Myös hän halusi saada selville, tuleeko kuvista erilaisia, jos ihminen ei tiedä tulleensa valokuvatuksi. Sarjat ovat Higginsin mukaan erilaisia, sillä Evansin kuvissa



Kuva 10. Vas. Luc Delahaye, sarjasta *L'Autre* (Higgins 2014, 157) ja oik. Walker Evans. *New York Subway Portraits*, 1938–41. (Westerbeck & Mayerowitz 2001, 239.)

näkyvät koko tilanne, kun taas Delahaye rajasi kuvansa vain kasvoihin. (Higgins 2014, 158.) Evansilla on kuitenkin toinen, hiukan myöhemmin kuvattu sarja, *New York Subway Portraits* 1938–41, jossa kuvat on rajattu lähes samalla tavoin kuin Luc Delahyén kuvissa, kuten kuva 10 osoittaa. (Westerbeck & Mayerowitz 2001, 239.)

Samanlainen salaa kuvaamisen malli oli myös Michael Haneken elokuvassa *Code Unknown*, missä filmin sotakuvaaja oli palaamassa Kosovosta ja kuvasi salaa Pariisin metrosssa. Hän piti kameraa kaulassaan takkinsa alla taskussa piilossa ja kuvasi aina kun ihminen poistui junasta. Koska hän ei voinut katsoa etsimestä kohdetta, tuli mukaan paljon mustia ja valkoisia kuvia. Delahaye kuvasi samalla tavoin kaksi vuotta myöhemmin. (Higgins 2014, 156.)

Se mitä Luc Delahye vangitsee, on Jean Baudrillardin essee-kirjoituksen mukaan toisen poissaoloa. Kun Delahyen pysyy anonyyminä, valokuvauksesta tulee ”camera obscuran” taidetta nykyisen vuorovaikutteisen valokuvauksen sijaan. Anonyyminä on subjektin kaatoamisen vertauskuva. Hänen mukaan hyvä valokuvaus ei etsi ”luonnollisuutta”, vaan näyttää sen mikä meissä on epäinhimillistä, eikä ole todistamassa mistään. Delahyen valokuvat kertovat poissaolosta ja pysähtyneen hetken outoudesta. (Laakso 2003, 74–76.)

Julio Bittencourt, syntynyt 1980, asuu São Paulo and New York, USA
Sarja: Ramos, 2009–12, Rio de Janeiro, Brazil

Julio Bittencourt halusi kuvata rikollisten kansoittamalla uimarannalla Rio de Janeirossa, joka tunnettiin nimellä Piscinão de Ramos eli Ramoksen uima-allas ja se oli turisteille lähes tuntematon. Bittencourt halusi päästä käymään tällä erikoisella rannalla, mutta hän joutui odottamaan tätä hetkeä seitsemän vuotta. Rantaa hallitsevien jengien takia sinne ei



Kuva 11. Julio Bittencourt sarjasta Ramos. (Higgins 2014, 109.)

voinut mennä ilman luotettua opasta. Lopulta hän löysi oikean miehen, muusikon nimeltä Bhega, jonka seurassa hän saattoi kulkea turvallisesti rannalla. Hänen ensimmäinen kuvansa oli kuitenkin täysosuma. Kuvassa 11 pieni tyttö leikkii vedessä koiran kanssa. (Higgins 2014, 106, 108.)

Bittencourt kulki lopulta rannalla vaeltaen siellä kuin entisaikojen *flâneur*, vaihtaen vain kadun hiekkarantaan. Hän halusi tuoda oudon rannan tanssivan rytmin ja elämän kuviin.

Tärkeää oli pysyä näkymättömänä, jolloin kuvat olisivat autenttisia modernin katuvalokuvaustradition tyyliin. (Higgins 2014, 108.)

Ramos-sarja oli pitkän työn tulos. Kuvissa pyrittiin kuvaamaan tietyn ihmisryhmän elämäntapaa, arkea ja paikan tunnelmaa. Bittencourtin näkökulma rikollisuuteen oli erikoinen. Hän ei halunnut kuvata mafian tapaisen rikollisjärjestön väkivaltaa tai yhteenottoja sotakuvaajien tapaan, vaan keskittyi kuvaamaan uimarannan yhteisöllisyyttä ja sosiaalista koheesiota. Kuvien tulkintaan vaikuttaa voimakkaasti kuvien ulkopuolinen metatieto paikan luonteesta.

Richard Wentworth, syntynyt 1947, asuu London, UK

Sarja: Making Do and Getting By, 1971–, London UK

Käsitteellistä ajattelua edustaa erikoisia asetelmia kuviinsa keräilevä Richard Wentworth, joka on paremmin tunnettu kuvanveistäjänä. Jo vuonna 1971, vielä opiskelijana, hän alkoi kuvata sarjaa nimeltä *Making Do and Getting By*. Tämä sarja on 40 vuotta myöhemmin tullut erittäin arvostetuksi. (Higgins 2014, 130.)



Kuva 12. Richard Wentworth, sarjasta *Making Do and Getting By*. (Higgins 2014, 131.)

Wentworth etsii Lontoon kaduilta omalaatuisia ja nerokkaita ihmisen keksimiä tapoja käyttää romua joka-päiväisessä elämässä. Sarjan nimen voisi ehkä suomentaa ”Konstit ja keinot, joilla tullaan toimeen”. Ne ovat jonkinlaisia väliaikaisratkaisuja. Hänen katseensa on vanginnut ihmisten loputtoman neuvokkuuden. Kuvissa on myös voimakas materiaalin tuntu ja niissä on linjoja, kallistuksia, tukia ja kiilauksia sovitettuna yhteen niiden luontaisen veistoksellisuuden kanssa (Kuva 12). Porraskuilussa voi nähdä miten puisten tukien rytmisen asettelu toistuu. (Higgins 2014, 130.) Käsitetaiteellisina tulkituissa teoksissa voi nähdä myös postmodernia oppositioajattelua perinteiseen

kuvanveistoon. Postmodernin taiteen eräs keskeinen piirre on myös parodinen tai ironinen kritiikki (Sakari 2000, 100.)

Hän on itse todennut, että Walker Evansin modernin ajan kuvat auttoivat häntä käsittämään myös omia kuviaan. Evans on tunnettu tyylistään, joka on suora, ekonominen ja epätunteenomainen. John Szarkowskin mukaan Wentworthin kuvissa on rikas ekspressiivis-minimalistinen sisältö ja ne seuraavat Evansin traditiota. (Higgins 2014, 130.)

Sophie Calle, syntynyt 1953, asuu Paris, France

Sarja: Suite Venitienne, 1980, Venice Italy

Tutkija-keräilijä -tyyppiin kuuluu myös ”case-study” kuvaaja Sophie Calle. Sarjassaan *Suite Venitienne* hän lähti eräänä vuoden 1980 päivänä seuraamaan tuntematonta miestä. Keskustellessaan miehen kanssa hän sai tietää tämän olevan matkalla Venetsiaan. Saman tien hän päätti lähteä seuraamaan miestä tämän matkalle. Hän varustautui kuin oikea etsivä erilaisilla naamiointivälineillä, peruukeilla, aurinkolaseilla, muistikirjalla, kameralla ja mutkaobjektiivilla pysyäkseen tuntemattomana ja viettääkseen seuraavat kaksi viikkoa Venetsiassa. Hän kutsui miestä nimellä Henri B. (Higgins 2014, 164.)



Kuva 13. Sophie Calle. Sarjasta *Suite Venitienne* 1980. (Higgins 2014, 165.)

Sophie Callen sarja *Suite Venitienne* koostuu sekä teksteistä että valokuvista. Pelkät kuvat ovat suoria autenttisia valokuvia miehestä, joko yksin tai toisinaan naisseuralaisensa kanssa (Kuva 13). Calle seurasi kohdettaan pakonomaisesti tehden samalla muistiinpanoja omista tunteistaan ja tapahtumista (Baker 2015.) Teksti tuo kuviin uusia mer-

kityksiä, ja vaikka kuvat olivat ennen tekstiä, teksti on kuvaa tärkeämpi, sanoo Calle (Higgins 2014, 164).

Sophie Callen teoksessa vuorottelevat moderni kuvausmenetelmä ja postmoderni ajattelu. Hän kuvasi perinteiseen katuvalokuvaustyyliin kohteitaan huomaamattomasti seuraten.

Toisaalta kuvat syntyvät uudelleen tekstin kautta hänen kirjoittaessaan omista tunteistaan kuvauksen kohteeseen.

Postmodernissa käsitetaiteessa on alettu käyttää tekstiä osana taideteosta ja tulkintaan tulevat mukaan myös kirjallisuuteen liittyvät kysymykset. Toisaalta tekstin tulkinta tahtuu myös visuaalisten kontekstien kautta. Kun kuvalla ja sanalla on samanarvoinen status, merkitykset rakentuvat katsojan tajunnassa. Intertekstuaalisuudessa kiinnostuksen kohteena on miten tekijän tekstit liittyvät lisäksi katsojan tekstien verkostoon. Taiteilijan intentio korostuu käsitetaiteessa ja teoksen ymmärtäminen edellyttää myös taiteilijan ajatteluun ja taidekäsityksiin perehtymistä. (Sakari 2000, 83–84, 96.) Sophie Calle siirsi tunteitaan osaksi kokonaisteosta tekstiensä kautta.

Sophie Calle sai kuuluisan Hasselblad-palkinnon vuonna 2010 ansioistaan, tekstin ja kuvan, yksityisen ja julkisen, toden ja fiktion kuvaajana. Lisäksi häntä kiitettiin uraauurtavan omaperäisestä tavasta esittää asioita ja kuvata ihmisen haavoittuvuutta sekä tutkimuksistaan identiteetin ja intimitietin välimaastossa. (Higgins 2014, 166.)

5 OHJAAJAKUVAAJAT

Ohjaajakuvaajat puuttuvat kuvaamistapahtumaan eri tavoin. Monimutkaisimmillaan puuttuminen on etukäteen käsikirjoitettu ja kokonaan lavastettu performatiivinen esitys. Olen aiemmin esitellyt sivulla 24 Brian Winstonin jatkumon. Kun sivustakatsojat-luokka sijoittuisi jatkumon toiseen päähän (puhdas havainnointi), ohjaajakuvaajat sijoittuisivat toiseen päähän (läpikotaisin rakennettu ja kontrolloitu esitys). Ääripäiden välillä vaikutuksen intensiteetti ja luonne voi kuitenkin vaihdella. Ohjaajakuvaajat voivat lavastaa ja valaista tai olla eri tavoin vuorovaikutuksessa kuvattavien henkilöiden kanssa. He kontrolloivat kuvaustilannetta vaihtelevasti. Kuvattavat voivat olla satunnaisia kulkijoita, näyttelijöitä tai kuvaaja itse.

Winstonin jatkumossa on toinenkin akseli, jonka toisessa päässä tekijä asettuu todistamaan ja toisessa päässä kuvittelemaan. Myös tätä akselia voidaan soveltaa valokuvaan. Ohjaajakuvaajat-luokan rakennetut teokset sijoittuvat jonnekin fiktion ja toden välimaastoon, riippuen siitä kuinka paljon kuvaaja on puuttunut kuvaustapahtumaan. (Pälviranta 2012, 169.)

Ohjaajakuvaaja-luokkaan kuuluvat kuvaajat ovat rakentaneet kuvansa itse ja luovat valokuvillaan uutta todellisuutta. Kuvaajat pyrkivät vaikuttamaan kuvaustapahtumaan lavastamalla tai ohjaamalla tilanteita tai henkilöitä. Olen tulkinnut ohjaamiseksi myös kuvan voimakkaan käsittelyn kameralla tai jälkikäteen tietokoneella. Konstruoitu tilanne voi olla tehty tietokoneella tai tilanneohjauksena (Pälviranta 2012, 169.) Tähän luokkaan muodostui analyysin tuloksena viisi tyyppiä: 1. kohtauksen rakentajat, 2. henkilökuvien ohjaajat, 3. lavastajat, 4. efektiiviset valaisijat ja 5. yhdistelmäkuvaajat.

Analyysitaulukossa ohjaajakuvaajat olivat kuvaajia, joiden sarjojen kuvausmenetelmissä:

1. kuvattavana oli malli, kuvaaja itse tai satunnainen kulkija
2. kuva oli lavastettu tai tilannetta ohjattu
3. kuvissa oli keinovalo, kameraefekti tai kuvayhdistelmä

5.1 Kohtauksen rakentaja

Kohtauksen rakentajia aineistossa oli yksitoista: Nikki S. Lee, Jeff Wall, Shizuka Yokomizo, Hannah Starkey, Mohamed Bourouissa, Bill Henson, Yang Yong, Max Pinckers, Ahn Jun, Sue Williamson, Melanie Manchot

Kuvausmenetelmä: Kohtauksen rakentaja -tyypin kuvauskohteena on etukäteen valittu henkilö, malli tai kuvaaja itse. Hän käsikirjoittaa kohtauksen etukäteen ja ohjaa tilanteen. Hän toimii kuin elokuvaohjaaja, mutta lopputuloksena on valokuva. Lavastetut ja ohjatut tilanteet näyttävät luonnollisilta, suorilta valokuvilta. Lopputulos voi olla myös performanssi, joka ohjataan ja valokuvataan. Kuvissa sattuman osuus on pieni.

Analyysitaulukossa muuttujien arvot olivat:

1. kuvaaja itse tai malli
2. lavastettu ja ohjattu tilanne
3. ei ollut kameraefektiä tai kuvien yhdistämistä

Tyypillinen malleja käyttävä ohjaaja on Jeff Wall, joka saattaa lavastaa esimerkiksi muiston. Samantyyllisiä menetelmiä käyttävät myös Hannah Starkey ja Mohamed Bourouissa. Hannah Starkey on kohtauksenrakentaja samoin kuin Mohamed Bourouissa, jonka työ saattaa olla yhtä aikaa maalaustaiteellinen pastissi ja nykypoliittinen kommentti. Ahn Jun rakentaa yhden henkilön kohtauksen kuvaamalla itseään ja Sue Williamson rakentaa joukkoperformansseja, kuten myös Melanie Manchot. Esittelen heistä tarkemmin Jeff Wallin, Ahn Junin ja Sue Williamsonin.

Jeff Wall syntynyt 1946, asuu: Vancouver, Canada

Kuva: Overpass, 2001, Vancouver, Canada

Kanadalainen Jeff Wall opiskeli aluksi kuvataiteita. Myöhemmin hän teki pastisseja vanhoista maalareista ja hänestä tuli konseptuaalisen taiteen pioneereja (O'Hagan 2015.) Hän on yksi vaikuttavimmista nykyvalokuvaajista. Hänen kuvansa muistuttavat perinteisten katuvalokuvaajien Robert Frankin ja Garry Winograndin katuvalokuvia, mutta ne ovat

ikään kuin ”käännetty ympäri”. (Higgins, 2014, 87.) Koska Wallin kuvat ovat kokonaan lavastettuja ja ohjattuja ne eivät ole perinteisiä katukuvia, vaikka niitä muistuttavatkin.

Wallilla on voimakas suhde traditioon ja journalistisen valokuvaan, mutta hänen kuvansa ja reportaasinsa ei ole sidottu tiettyyn hetkeen vaan muistoihin. Jeff Wall pyrkii muistojen dokumentaariseen kuvaamiseen ja siinä mielessä irti omasta mielikuvituksestaan. Hän käyttää näyttelijöitä kuvatakseen muistikuvia arkisista tapahtumista, joita oli kokenut vuosikausia aiemmin. Hän haluaa lavastaa todellisia tapahtumia ja sisällyttää kuviin kosketuspinnan todellisuuteen (Higgins, 2014, 87.)



Kuva 14. Jeff Wall *Overpass* 2001, Canada. *Transparency in light-box.* (Higgins 2014, 86–87.)

Kuvan *Overpass*, (Kuva 14), hiljainen, vaikeneva ilmapiiri tekee siitä vaikeasti tulkittavan. Muiston näyttämönä on näkymä työhuoneen ikkunasta (Higgins 2014, 87). Kuva luo vaikutelman henkilöistä, jotka ovat ylittämässä jotakin rajaa. Näkymä tuo mieleen maasta karkotuksen tai pyhiinvaelluksen. Taivas tehostaa tunnelmaa.

Kuvan dokumentaarisuus on verrattavissa käsikirjoitettuun ja ohjattuun elokuvaan. Kuva muistuttaa muodoltaan myös perinteistä katuvalokuvaa, sattumanvaraista hetkeä. Äkkiä katsottuna näyttää siltä, kuin kuvan olisi ottanut huomaamattomana pysytellyt valokuvaaja, joka on vain havainnut tilanteen. Kuitenkin se on huolellisesti rakennettu ja hallittu kuin maalaus.

O'Haganin haastattelussa (2015) Jeff Wall kertoo kuinka jokin seikka jää vaivaamaan häntä muistoissaan. Hänen täytyy rakentaa se uudelleen, jotta hän saa vangittua siihen sisältyvän kiehtovan asian. Vaikka hänen työnsä perustuvat kompositiolle, kuten maalaustaiteessa, hän ei yritä imitoida maalausta. ”Tosiasiassa kuvani ovat yhtä lähellä Robert Frankin ja Paul Strandin valokuvia kuin ne ovat maalaustaidetta tai elokuvaa. Mutta ihmi-

set eivät halua nähdä sitä niin”. Hän kokee päätöksen siirtyä maalaustaiteesta valokuvaa-jaksi edelleen vaivaavan mieltään. ”Ei sen tähden, etten rakastaisi valokuvausta, mutta minua vainoaa ajatus, että tein virheen, vaikkakin loistavan virheen”. (O’Hagan 2015.)

Jeff Wallin töitä luonnehditaan elokuvallisiksi, kirjallisiksi ja historiallisia viitteitä sisältäviksi. Wallin töissä on 1800-luvun maalaustaiteen kaiku ja hän seuraa Baudelairin ajatusta ”modernin elämän maalarista”. Hän kokee valokuvan menettäneen identiteettinsä 1970-luvun käsitetaiteellisissa käytännöissä ja haluaa nostaa takaisin valokuvauksen modernit ihanteet käyttämällä kuitenkin postmoderneja kuvausmenetelmiä. (Rojas 2008.)

Nicholsin mukaan performatiivisessa dokumentissa käytetään näyttelijöitä, jolloin raja aidon ihmisen ja näyttelijän roolisuorituksen välillä hämärtyy. Pyritään kertomaan tarinaa, joka on suhteessa elettyyn maailmaan, vaikka se näytelläänkin. Vaikka dokumentaari rakennetaan fiktiota muistuttavalla tavalla, se ei vähennä sen totuudenmukaisuutta tai realistista arvoa. Toisaalta läpeensä rakennetut kuvat ovat lähellä fiktiivistä, kuvitteluun pohjautuvaan kerrontaa Winstonin mallin mukaan. (Pälviranta 2012, 168–169.)

Kuvan diskursiivisista piirteistä puhutaan silloin, kun kuva yhdistyy teksteihin. *Overpass*-kuvassa on nähty pyhiinvaeltajia tai maasta karkotettuja vaeltamassa kohti ”luvattua maata”. O’Haganin haastattelussa Jeff Wall kuitenkin kieltää kuvan olevan poliittinen tai että se olisi pastissimainen valokuvamaalaus Jeesuksesta tai juutalaisten karkotuksesta, mutta hän ei myöskään kiellä tällaisten ajatusten yhdistymistä kuvaan. Hänen tarkoituksenaan on luoda uudelleen tila tai miljöö, jossa tällainen uhkaava tilanne esiintyisi ja tehdä se mahdollisimman hyvin. (O’Hagan 2015.)

Jeff Wall pyrkii teoksillaan avaamaan uusia keskusteluja modernista valokuvauksesta. Käsitetaiteellinen valokuvan diskurssi ei ole vielä kysynyt oikeita kysymyksiä. Mikä tekee valokuvauksesta taidetta, mikä tekee valokuvasta enemmän kuin pelkän representaation? Vaikein kysymys on: Mikä tekee taiteesta modernia? (Rojas 2008.) Vaikka Jeff Wall luokitellaan postmoderniksi käsitetaiteilijaksi, hän itse haluaa nähdä lähestymistansa elokuvallisena ja lähes dokumentaarisena (Lipsky-Karasz 2015). Perinteisen katukuvauksen edustajat *History of Street Photography* -teoksen jälkisanoissa katsovat Jeff

Wallin lavastetut installaatiot anti-katuvalokuviksi, jotka eivät kuulu katuvalokuvauksen piiriin (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 407). Vaikuttaisi siltä, että Jeff Wallin intentio on eri kuin hänen positionsa taideinstituutiossa.

Ahn Jun, syntynyt 1981, asuu Seoul, South Korea
Sarja: Self-Portrait, 2008 –13

Ahn Jun rakentaa sarjansa kohtaukset ja performatiivisen esityksen ilman yleisöä sarjassaan *Self-Portrait* (Kuva 15). Istuessaan pilvenpiirtäjän katolla hän kokee olevansa rajalla, sekä elämässään, että konkreettisesti. Tulevaisuus on epäselvä ja nuoruus on loppumassa. Kuvassa on uusi alku, joka kuvaa sitä missä hän oli ja mihin menossa. Edessä oleva tyhjä tila, elämä ja kuolema, nykyhetki ja tulevaisuus ovat läsnä äkillisessä muutoksen mahdollisuudessa. (Higgins 2014, 386.)



Kuva 15. Ahn Jun *From Self-Portrait*, Korea 2009.
 (Higgins 2014, 386–387.)

Jun kuvasi samaa menetelmää käyttäen useissa kaupungeissa. Hänen kuvissaan on voimakas kokeellinen sävy. Hän otti kuvia jalustalle asetetulla digitaalikameralla ja automaattisella, nopealla suljinajalla niin monta peräkkäin kuin oli mahdollista. Olen kiinnostunut kuvaamaan sellaista näkymätöntä hetkeä mitä paljas silmä ei huomaa, hän sanoo. Kokemus on myös kehollinen ja hän kokee olevansa

todellisuuden ja fantasian rajalla. Vaikka kyse on unenomaisesta hetkestä, kyseessä on ohjattu ratkaiseva hetki. Kuvan henkilö pilvenpiirtäjän katolla on osin jumalatar, osin supernainen, osin haavoittuva lapsi. Kuvia on tulkittu myös kuolemankaipuuna ja itsemurhafantasioina. (Higgins 2014, 386, 388–389.)

Miten moderni ja postmoderni omakuva eroavat toisistaan? Ahn Junin kuvat on toteutettu sellaisella nykytekniikalla, joka sallii nopeat suljinajat, mutta postmoderni ajattelu näkyy ennen kaikkea sisällössä. Ahn Jun kuvaa sisäisiä, näkymättömiä prosesseja tai mielentiloja. Vaikka kuvassa tavoitellaan varmastikin ratkaisevan hetken maagista voimaa, kyse

ei ole niinkään esteettisen, silmin nähtävän, muodon tavoittamisesta. Jun hakee tuhansien kuvien joukosta hetkeä, joka irtoaa pelon kontekstista. Tällaisia kuvia löytyy yleensä tuhansien joukosta vain yksi tai kaksi. Kehossa oleva silmin havaitsematon hetki tai tunne saadaan vangittua kuvaan vain tarpeeksi nopeilla suljinajoilla. Hän hakee hetkeä, jolloin pelko ei näy, hetkeä jolloin keho näyttää rentoutuneelta ja aggressiiviselta. (Higgins 2014, 388.) Tällainen silmin havaitsematon hetki oli myös Cartier-Bressonin päämäärä, kun hän ohjeisti tavoittamaan ohikiittävän ilmeen kasvoilta henkilökuvauksen yhteydessä.

Verrattuna modernin ajan studiomaisiin potretteihin Junin kuvat ovat näyteltyjä, miljöössä kuvattuja ja ne vertautuvat yleisempiin asioihin kuin vain yhteen yksilöön. Reunalla oleminen vertautuu hetkeen, jolloin olisi uskallettava katsoa tuntemattomaan ilman pelkoa, vaikka pelottaa. Sellainenkin hetki on, jos sen löytää itsestään. Kuvaa ei pidä katsoa ilman sen sisältämää diskurssia vain uhkarohkean, nuoren naisen henkilökuvana. Modernismi tarkasteli pääasiassa teosta ja sen tekijää, postmoderni kiinnitti huomion teoksen ja katsojan väliseen vuorovaikutukseen ja huomio siirtyy teoksen kontekstiin (Sakari 2000, 96).

Teos syntyy lopullisesti katsojan mielessä, kun katsoja ymmärtää tekijän intention. Taiteilijasubjektin ymmärtäminen tekijä-funktiona on käsitetaiteessa keskeisesti esillä. Teosten ymmärtäminen edellyttää perehtymistä taiteilijan taidekäsitteisiin. Se on myös ideoiden ja ajattelun jäljittämistä, jotka voidaan lukea teoksen visuaalisista tai tekstuaalisista kerroksista. (Sakari 2000, 96.)

Sue Williamson, syntynyt 1941, asuu Cape Town, South Africa
Sarja: Other Voices, Other Cities, 2009–

Kohtauksen rakentajat -tyyppiin kuuluvat myös suurten performanssien ja ihmisjoukkojen ohjaajat. Sue Williamson kiertää maailman pääkaupunkeja tehdäkseen valokuvattavia performansseja. Hänen teoksensa *It's a Bit Suspicious if You Have Too Much Money*, (Kuva 16), kuvattiin vuonna 2010 ja se on osa sarjaa *Other Voices, Other Cities*. Asukailta kysyttiin, millaista on asua kaupungissa ja vastaukset tiivistettiin yhteen lauseeseen. (Higgins 2014, 186.)



Kuva 16. Sue Williamson, Berlin Germany, 2010. *It's a Bit Suspicious if You Have Too Much Money*. Photographer: Abrie Fourie. (Higgins 2014, 186–187.)

Kuva on otettu parlamenttitalon rappusilla ja siinä ihmiset on ohjattu paikoilleen pitämään kirjaimia edessään. Kannanotot eivät kuitenkaan ole aina sallittuja. Tässäkin tapauksessa poliisi esti lauseen esittämisen, mutta kielto kierrettiin esittämällä vain osa lauseesta. Performanssin aikana Sue Williamson keskittyi vain ohjaamiseen, ja kun kaikki oli valmista, hän pyysi valokuvaajaa painamaan laukaisinta. Berliinin performanssin kuvasi Abrie Fourie. Sensuroimaton lause sisällytettiin teokseen teoksen nimenä. (Higgins 2014, 186–187.)

Performanssitaiteessa luodaan tapahtuma, jossa itse tapahtuma tai idea on teos. Välttämättä ideaa ei tarvitsisi toteuttaa, mutta Sue Williamsonin valokuvateos on toteutettu tarkasti ohjaten. Poliisin väliintulo tapahtumaan ei varsinaisesti harmitannut häntä, koska kannanotto tai kuva sisälsi nyt myös tämän yhteiskunnan puuttumisen mielenilmaukseen. Vaikka lopputuloksena on valokuva, itse tapahtuma on oleellinen osa kuvaa. Tekstin osittainen puuttuminen kuvassa kertoo maailmasta, jossa elämme ja sen arvoista. Nimi kuitenkin paljastaa pyrkimyksen. (Higgins 2014, 186.)

Käsitetaide nosti näköhavainnon ja verbaalitekstin lukemisen yhteen teokseen. Keskeistä on se, miten havainto muodostuu ajatuksiksi ja miten kieli liittyy havaintoon. Sanojen lisäksi myös kuvilla pystyttiin ilmaisemaan ideologisia päämääriä. Käsitetaiteessa alettiin käyttää tekstiä osana teosta, jossa tekstillä ja kuvalla oli samanarvoinen status. Ero kuvallisen ja sanallisen ilmaisun välillä on monimutkainen asia, koska tekstit voivat käyttäytyä kuin kuvat ja kuvat voivat sisältää tekstejä. Postmodernissa maailmassa mediat ovat sekoittuneet ja representaatio on heterogeenistä. Ei ole pelkkää visuaalista tai verbaalista taidetta kuten modernismin utopioissa oli. (Sakari 2000, 72, 83.)

Williamsin teosta analysoitaessa postmoderni ajatus tekijän tai kuvaajan kuolemasta näkyy siinä, että kameran käyttäjänä oli avustaja. Teos myös syntyi ryhmässä, jonka sisältöön kyselyyn vastanneet itse vaikuttivat. He olivat osittain luomassa itse teosta. Modernin ajan perinteinen katuvalokuvaaja nostettiin jalustalle ja tekijän aura siirtyi teokseen. Postmodernissa ajattelussa tekijän auktoriteettiasema haihtuu olemattomiin. Kuvat ovat kulttuurisia lainauksia tai simulaatioita, joiden merkitys on kontekstiin sidottua. Ne eivät tarjoa vain yhtä merkitystä, vaan useita tulkintamahdollisuuksia. Postmodernit kuvat eivät ole kuitenkaan tekijättömiä lainaamiseen perustuvia ja pinnallisia vaan sisältävät moniulotteisia ja monimerkityksellisiä ideologisia koodeja. (Hietaharju 2006, 109.) Tulkintani mukaan näin on myös Sue Williamsonin teoksessa.

Postmoderni ei uskonut pysyvään totuuteen. Asiat ovat erilaisten kielellisten diskurssien ja valtarakenteiden muokkaamia. Representaatiot sisältävät myös näitä valtarakenteita ja taiteen tarkoitus on paljastaa ja näyttää piilotettu tarkoitushakuisuus ja vallanhalu. Taiteilijasta tulee tutkija, koska huomio taiteessakin on merkitysten muodostumisessa, asioiden suhteellisuudessa, taiteen ja yleisön vuorovaikutuksessa tai yksilön identiteetin muodostumisessa. (Sakari 2000, 101.)

5.2 Henkilökuvien ohjaaja

Henkilökuvien ohjaajia oli aineistossa kaksitoista: Bruce Gilden, Katy Grannan, Dawoud Bey, Ana Carolina, Gillian Wearing, Alisa Resnik, Nontsikelelo Veleko, David Goldblatt, Pieter Hugo, Vivianne Sassen, Sunil Gupta ja Michael Itkoff.

Kuvausmenetelmä: Henkilökuvien ohjaajat kuvaavat satunnaisia henkilöitä tai etukäteen valittuja ihmisryhmiä kadulla, mutta ohjaavat heitä toimimaan haluamallaan tavalla. Ohjaaminen saattaa olla myös improvisoitua, jolloin kuvattavat osallistuivat kuvaustapahtumaan vuorovaikutteisesti.

Analyystaulukon muuttujia olivat:

1. satunnainen kulkija tai
2. etukäteen valittu ihmisryhmä

3. ohjattu tilanne
4. ei ollut kameraefektiä tai kuvayhdistelmiä

Etukäteen henkilöryhmän valinneita oli kahdeksan. Tyypillinen heistä oli Katy Grannan. Satunnaisia kulkijoita kuvasi Gillian Wearing, Michael Itkoff ja Bruce Gilden. Vivian Sassen kuvaa afrikkalaisia ihmisiä ja ottaa heistä veistoksellisia muotokuvia. Grannanin lisäksi esittelen tarkemmin Gillian Wearingin ja Vivian Sassenin.

Kathy Grannan syntynyt 1969, asuu Berkeley, California, Usa

Sarja: Boulevard 2008–10 California, Usa

Kathy Grannan kuvasi Hollywood Bulevardin tuntemattomalla sivukadulla vastaan tulevia ihmisiä, jotka olivat esimerkiksi entisiä kauneuskuningattaria, huijareita, transvestiittejä tai huumeriippuvaisia. He olivat kuuluisan kaupunginosan sivukadun julkkisten imitoijia. He olivat kuluneita ja levottomia ihmisiä, joilla kuitenkin oli ylpeytensä. (Higgins 2014, 64.)

”Everybody’s a dreamer and everybody’s a star
 And everyone’s in show biz, it doesn’t matter who you are
 And those who are successful
 Be always on your guard
 Success walks hand in hand with failure
 Along Hollywood Boulevard.”
 © Sony / ATV Music Publishing LLC

Boulevard-sarjassa Grannan yksinkertaisesti käveli ihmisten luo ja pyysi heitä kuvattavaksi. Ihmisiä kehoitettiin poseeraamaan ja esittämään itseään sellaisena kuin he halusivat itsensä näyttää. Hän huomasi, että ihmiset halusivat tulla kuvatuiksi. Sarja kuvattiin vaaleaa seinää vasten, jolloin kuvaaja määräsi paikan ja kuvista tuli studiomaisia (Kuva 17). Vaatteet olivat kuvattavien ihmisten omia. Kuvaustilanteessa hän ei ohjannut konkreettisesti, vaan pyrki saamaan ihmisiin hyvän kontaktin, jotta he luottaisivat itseensä ja olisivat välittämättä kamerasta. Hänen ajatuksenaan oli, että jokainen on tähti. Kuvissa oli luonnollinen Los Angelesin kadun valo. (Higgins 2014, 64, 67.)



Kuva 17. Kathy Grannan sarjasta *Boulevard*, Los Angeles, California, USA, 2008–10. (Higgins 2014, 65.)

Moderniin katuvalokuvauksen perinteeseen ei kuulunut studiomaisten ohjattujen henkilökuvien ottaminen. Henri Cartier-Bressonin teeseissä oli ohjeita muotokuvauksesta studio-olosuhteissa. Niissä korostettiin ihmisen ilmeiden kuvaamista ja sen vaikeutta. Studiossa istuvan pitäisi pystyä unohtamaan kamera ja erilaiset valaisuun tarkoitetut laitteet ja heijastimet. Mikä onkaan vaikeampi tavoittaa kuin ohimenevä ilme ihmisen kasvoilla? Ratkaiseva hetki ja psykologia ovat vähintään yhtä tärkeitä asioita kuin kameran sijainti, kun halutaan saada hyvä muotokuva. Valokuvaaja etsii kuvattavan identiteettiä ja täydentää sen omalla ilmaisullaan. (Cartier-Bresson 1998, 31.)

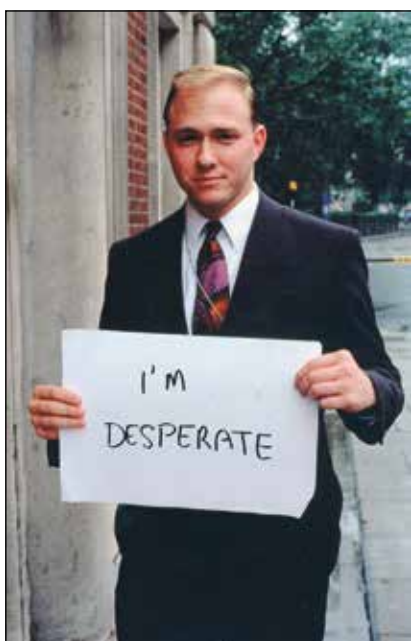
Grannanin kuvissa kuvaaja ohjeisti kuvattaviaan valitsemalla paikan ja kehottamalla heitä olemaan luonnollisia. Miten saada henkilö vapautuneesti ilmaisemaan itseään, vaikka hän on tietoinen kamerasta? Tällaiseen tilanteeseen pääseminen edellyttää kuvaajalta hyvää psykologista silmää. Kuvattavat olivat henkilöitä, joilla oli luontainen tarve tai halu esiintyä. Tämän asian ymmärtäminen ja heidän ihmisarvonsa kunnioittaminen olivat Grannanin vahvuuksia. Nykyään valokuvaajan ominaisuuksissa sosiaalisia taitoja korostetaan. Modernin ajan salaa kuvaaminen sopii hyvin mietiskelevälle luonteelle, jollainen oli modernin ajan täydellinen *flâneur*.

Nicholsin havainnoivassa moodissa tekijä ei sekaannu tapahtumiin, jolloin välittömän autenttisuuden tunne syntyy kameran läsnäolosta oikealla paikalla. Interaktiivisessa moodissa dokumentin tekijä osallistuu kuvattavien tekemisiin provosoiden, kääskien ja pyytäen. Hän on kuvattavien kanssa kasvokkain, kuuntelee heitä ja keskustelee heidän kanssaan. (Pälviranta 2012, 167–168.)

Gillian Wearing, syntynyt 1963, asuu London UK

Sarja: Signs, 1992–93

Postmodernia ohjattua henkilökuvausta edustaa Gillian Wearing. Hän kuvaa satunnaisia henkilöitä Lontoon kaduilla sarjassaan *Signs that Say What You Want Them to Say and not Signs that Say What Someone Else Wants You to Say*. Kuviin on liitetty mukaan myös tekstilappuja, joilla hän ”dokumentoi” kadulla kuvaamiensa tavallisten kansalaisten tuntemuksia. (Higgins 2014, 125.)



Kuva 18. Gillian Wearing. Sarjasta Signs, I'm Desperate, London UK. 1992–1993. (Higgins 2014, 125.)

Paperille kirjoitetut lauseet kertovat eri ikäisten ja sukupuolta olevien ihmisten sisäisistä tunnoista. Wearing pyysi kirjoittamaan lapulle, mitä he tunsivat tärkeäksi juuri sinä hetkenä (Kuva 18). Hän halusi muuttaa dokumentaarista traditiota ja antaa ihmisille äänen. Jokainen kuva on paitsi henkilökuva myös omakuva. *I'm Desperate* -kuvassa kiinnittyy huomio henkilön ulkoiseen olemukseen ja tekstin sisältämän viestin väliseen ristiriitaan. Sisäiset ajatuksemme eivät välttämättä näy ulospäin. Jokaisella meistä on salaisuuksia, joita emme havaitse, kun tapaamme nopeasti. (Higgins 2014, 125.)

Wearingin vuorovaikutteinen henkilöohjaus ja kuvaus-tapahtuma on performatiivinen. Kuvattava osallistuu teoksen tekemiseen aktiivisesti tuottamalla kuvaan tekstin. Nykyään visuaalisessa maailmassa kuvat ja sanat toimivat yhteistoiminnassa monissa yhteyksissä: mainoksissa, elokuvissa, lehtikuvissa, televisiossa, sarjakuvissa, tietoverkossa ja niiden lisäksi taiteessa. Käsitetaiteessa kuvat ja sanat voivat joko horjuttaa tai vahvistaa toistensa vaikutusta. Roland Barthesin mukaan sanojen suhde kuviin voi olla ankkuroiva, jolloin sanat määrittävät kuvien merkityksiä tai ne ovat vuorottelevia, jolloin merkitykset muodostuvat niiden yhteisvaikutuksesta. (Sakari 2000, 81–82.)

I'm Desperate -kuvassa tekstin ja sanan suhde vuorottelee ja lopullinen merkitys syntyy katsojan mielessä. Kuva ja sana voivat olla myös keskenään paradoksaalisia eli vastak-

kaisia merkitykseltään kuten *I'm Desperate* -kuvassa ja ne liittyvät yhteen paradoksin kautta. Tällaista kuvien ja sanojen ristiriitaa voidaan hyödyntää huumorin ja idean väli-
neenä (Sakari 2000, 82).

Vivian Sassen, syntynyt 1972 asuu Amsterdam, The Netherlands
Sarja: Parasomnia 2008–11

Vivian Sassen tekee sarjoja, jotka liikkuvat valokuvauksen, kollaasin ja veistoksen väli-
maastossa. Sassen on toiminut muotikuvaajana ja hän on ollut itsekkin malli. Työskennel-
lessään mallina hän kyllästyi kliseisiin poseerauksiin ja miesten katseisiin naista kohtaan.
Hän opiskeli valokuvaajaksi voidakseen kontrolloida kuvaa. Hänen henkilökuvansa ovat
tarkkaan suunniteltuja ja ohjattuja. (Higgins 2014, 273.)

Panasomnia-sarjassa hän ohjaa mallinsa tarkalleen tiettyyn asentoon ja tutkii kehoa ja
sen veistoksellista asentoa. Kehot häilyvät kuvissa kuin valveillaolon ja unen välimaas-
tossa. Sarja on kuvattu Afrikassa, mutta hän on itse hollantilainen. Afrikka aukaisee hä-
nen mukaansa alitajunnan. Hänen työnsä on aiheuttanut keskustelua, koska kuvattavilta
tuntuu puuttuvan henkilöllisyys ja minuus. Kuvat kertovat pikemminkin kuvaajan aja-
tuksista. Hän etsii kuvillaan syvempää rinnakkaista todellisuutta ja niissä on surrealistisia
vaikutteita. (Higgins 2014, 273–274.) Sen lisäksi, että hän on valinnut ihmisryhmän,
hän käyttää myös malleja. Hänet olisi voinut luokitella myös kohtauksen rakentajaksi,



Kuva 19. Vivian Sassen. *Sarja Para-*
somnia. Codex, 2010.
(Higgins 2014, 273.)

mutta kohtaukset olivat pikemmin veistoksellisia kuin
dynaamisia tilanteita.

Panasomnia-sarjan kuvissa kasvot ovat yleensä pei-
tetty tai käännetty, joten ne poikkeavat perinteisis-
tä henkilökuvista (Kuva 19). Selin kääntyminen tai
kasvojen peittäminen sulkee esityksen omaan maail-
maansa. Peittämisen avulla kuviin syntyvä mykkyys
suojaa taidevalokuvaa arkitulkinnoilta. Kuvaa luetaan
taiteen kontekstissa eikä esimerkiksi epäonnistuneena
studiokuvana. (Suonpää 2011, 136.)

Vivian Sassenin ymmärrys ihmiskehoa kohtaan on saanut alkunsa lapsuudesta, jonka hän vietti Keniassa lähellä polioklinikkaa. Hänellä itsellään on ollut lisäksi syömishäiriö ja hän oli nuoruudessa hyvin laiha. Maisie Skidmoren haastattelussa Sussen kertoo Afrikka-kokemuksestaan verraten sitä varjon alueeseen maailmassa samalla tavoin kuin Carl Jungin piilotajunta teoriassa. Varjo pitää sisällään asioita, joita emme halua näyttää, pelkoja ja fantasioita. Kuviin liittyvä tyhjyyden kokemus on osa tätä varjoa. (Skidmore 2015.)

Sassenin henkilökuvat ovat kaukana modernin kuvaamisen ihanteista, joissa pyrittiin ilmaisemaan jotakin kuvattavasta henkilöstä itsestään. Postmoderni feministinen taide pyrki tietoisesti horjuttamaan vallassa olevia käsityksiä naiseudesta, sukupuolesta, seksuaalisuudesta, iästä, rodusta, etnisestä identiteetistä jne. Kuva ei peilinkaltaisesti heijasta kohdettaan, vaan katsomistapahtumassa aktivoituvat myös tiedostamattomat tasot. Feministiset teokset pyrkivät tuomaan näkyviksi ”kuvien alitajunnan” eli niitä lainalaisuuksia, joita representaatio on vuosisatojen ajan noudattanut. (Sakari 2000, 117, 119.)

Athur Danton kuvaa postmodernia feminististä taidetta häiriötaiteeksi, koska teoksia ei ole tarkoitettu esteettisesti kauniiksi tai hyvällä maulla tehdyiksi. Ne ovat nuhruisia, epävireisiä, hyökkääviä tai tuskallisia, koska tarkoitus on muuttaa katsojan mentaliteettia. Esteettisyyden tarjoama etäännyttävä vaikutelma on poistettu, mutta toisaalta kliseemäisyyttä esteettisyyttä voidaan käyttää tehokeinona tuomaan esiin esteettisyydessä piileviä alistamisen ja vallan mekanismeja. (Sakari 2000, 121.) Vivian Sassenin teoksissa on kehon estetiikkaa, joka luo etäisyyttä, mutta joka ei ole kuitenkaan kliseemäistä. Teoksissa ei ole mielestäni mitään stereotyyppistä, vaan ne ovat naiskuvaajan uudenlainen esittämisen tapa, joka on vapaa miesten asettamista muoti- ja mallikuvaamisen tavoista.

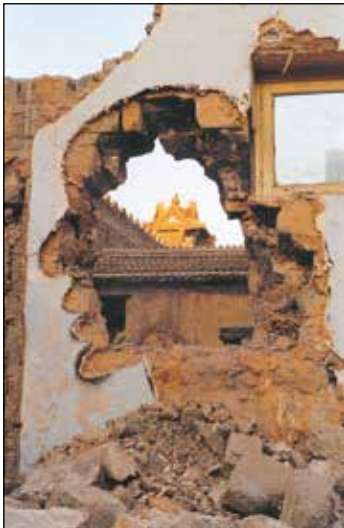
5.3 Lavastaja

Lavastajia oli aineistossani vain neljä: Slinkachu, Gregory Crewdson, Edson Shagas ja Zhang Dali.

Kuvausmenetelmä: Lavastajat-tyyppi etsii sopivan näyttämön tai miljöön kadulta ja rakentaa kuvan lavastamalla. Erotuksena kohtauksen rakentajiin heidän kuvissaan ei ollut ihmisiä.

Analyysitaulukossa muuttujien arvot olivat:

1. ei ollut ihmisiä
2. oli lavastus
3. ei kameraefektiä tai kuvayhdistelmiä



Kuva 20. Zhang Dali. *Forbidden City, 1998. Beijing, China.* (Higgins 2014, 332.)

Tyypillisenä lavastajana esittelen Slinkachun, joka rakentaa minimaailmoja kaduille. Myös muut lavastajat ovat tyyppin selviä edustajia. Gregory Crewdson lavastaa valtavan suuria tiloja, jotka ovat mittakaavaltaan kuin tyhjiä kaupunkia. Edson Shagas taas tekee pieniä esineperformansseja seinää tai muureja vasten.

Erikoisempi lavastaja on Zhang Dali, (Kuva 20), joka aloitti graffititaiteilijana, mutta jatkoi valokuvaajana kuvaamalla omia töitään. Hän maalaa muureihin muotokuvansa, hakkaa niihin reikiä ja kuvaa kaupunkia niiden läpi. (Higgins 2014, 332.)

Slinkachu syntynyt 1979, asuu London UK

Sarja: The Little People Project, 2006–

Slinkachu ei ole kuvaajan oikea nimi, vaan hän haluaa pysytellä tuntemattomana kuten tunnettu graffititaiteilija Banksy. Sarja *The Little People Project* alkoi 2006 ja sitä tehdään edelleen. Ennen sarjan alkua hän toimi taiteellisena johtajana mainostoimistossa. Kuviin sisältyy arkipäivän draamoja päivän uutisten varjossa. Hän luo fantasiamaailman, lilliputtien maan aivan jalkojemme juureen. Lontoo on draaman päänäyttämö. Hänen kuvansa ovat absurdeja miniatyyriasetelmiä, näyttämöllepanoja, (*mise-en-scène*), jotka on

rakennettu valokuvattavaksi. Ne ovat kuin pieniä reportaaseja, jotka kertovat arkipäivän tapahtumista. (Higgins 2014, 126.)



Kuva 21. Slinkachu. *Fantastic Voyage, Acton, London 2011.* (Higgins 2014, 127.)

Slinkachu kuvaa modernin metropolin elämää, urbaania vieraantumista, mutta kuvissa on aina myös huumoria (Kuva 21). Teosten nimet ovat avainasemassa, kuten esimerkiksi *Last Kiss* tai metamorfoosi *Fantastic Voyage*, jossa lätkköön uponnut juoksukenkä muuntuu Loss Nes-sin hirviöksi. Lavastetut miniatyyrit jätetään kuvauksen jälkeen paikoilleen ja ih-

miset väistävät niitä, koska ne halutaan säilyttää. Slinkachun projektista on tullut globaali ilmiö. ”Pikku ihmisiä” on ilmestynyt New Yorkiin, Moskovaan, Hong Kongiin ja Pekingiin. (Higgins 2014, 126–128.)

Slinkachu kuvaa työt dokumentaarisesti aina samaan tapaan samalta etäisyydeltä ja luonnonvalossa. Hän haluaa kuviinsa toden tunnun kosketuksen. Jos hän kuvaisi liian kaukaa, hän kadottaisi draaman ja liian läheltä kuvatessa hän menettäisi illuusion. Tausta skaalautuu lavastuksiin. (Higgins 2014, 128.)

Valokuvan erityispiirre on, että ihmiset vaistomaisesti uskovat valokuvaan todellisuuden tallentajana. Modernin valokuvan etiikka perustui tähän uskoon kuvaajasta todistamassa asioita ja uskoon valokuvasta suorana dokumenttina. Slinkachun lavastus on selvästi havaittavissa. Kuva on suora valokuva rakennetusta tilanteesta ja sen totuus aukeaa metamorfoosin kautta. Kuvan ja nimen yhdistyminen auttaa tulkinnassa.

Slinkachun kuvien maailma on fantasian ja toden rajamailla. Ne ovat postmoderneja installaatioita tai pienenisveistoksia, jotka on rakennettu suoraan kaupunkiympäristöön. Teokset ovat vuorovaikutteisia ja hän toivoo niiden herättävän ihmisten luovuuden ja ajatuksen siitä mitä kaikkea muutakin voidaan tehdä kuin graffiteja. Jättäessään työn kadulle se jää kohtalon käsiin. Hän hylkää työnsä eikä halua jäädä seuraamaan ihmisten reaktioi-

ta, koska kokee siihen liittyvän taikuuden katoavan. Hän ajattelee kertomuksen jatkavan elämää, vähän samaan tapaan kuin ihmiset, jotka ohittavat toisensa kadulla. Kadun pikku maisemat vilahtavat näkyviin sekunniksi ja ovat sitten kadonneet. (Slinkachu 2014.)

Tällainen ohivilahtava hetki tuo mieleen runoilija Baudelairin väkijoukossa kuljeskelevan flanöörin, joka kohtaa sielunkumppaninsa ohivilahtavan katseen. Katseen, joka on yhtä aikaa ensimmäinen ja viimeinen. Slinkachun teosten herättämä kokemus voisi olla samankaltainen taianomainen ihme kaupungin ihmisvilinässä.

5.4 Efektiivinen valaisija

Efektiviä valaisijoita oli aineistossa viisitoista: Philip-Lorca di Corcia, Uta Barth, Paul Graham, Cássio Vasconcellos, J H Engström, Thomas Ruff, Alexey Titarenko, Rut Blees Luxemburg, Olivo Barbieri, Graeme Williams, Trent Parke, Daido Moriyama, Naoya Hatakeyama, Tokihiro Sato, Peter Bialobrzeski

Kuvausmenetelmä: Efektiiviset valaisijat kontrolloivat valoa. He käyttävät joko kamera-tekniikkaa tai kameran ulkopuolista keinovaloa luodakseen kuviin haluamansa valaisun. Kameralla aikaansaadut erilaiset efektit kuten pitkä suljinaika, sumennukset tai erikoisten suotimien käyttö vaikuttavat suoraan valoon, jolla kuva luodaan.

Analyysitaulukossa muuttujien arvot olivat:

1. keinovalo tai
2. kameralla luotu efekti
3. ei lavastusta tai kuvayhdistelmiä

Efektiviiset valaisijat -tyyppi sisältää erilaisia menetelmiä, joita kuitenkin yhdistää kokeellisuus ja kuvaan luotu valo-, väri- tai liike-efekti. Aineistoni kuvaajista pitkää suljin-aikaa ovat käyttäneet esimerkiksi Peter Bialobrzeski, Tokihiro Sato, Ruth Blees Luxemburg tai Alexey Titarenko. Paul Graham on ilmaissut vaaleilla yläsävykuvillaan (high key) ihmisten köyhyyttä ja näkymättömyyttä ja Uta Barth on sumentanut kuvansa lähes abstrakteiksi. Philip-Lorca rakensi kadulle studiomaisen salamajärjestelmän ja kuvasi ohikulkijoita etäältä teleobjektiivilla. Naoya Hatakeyama käytti kuvan edessä erikois-

ta vesipisarasuodinta, jonka läpi kaupunki näkyi epätarkkana valoabstraktiona. Cássio Vasconcellos taas käytti auton valoja ja muita raskaita kohdevaloja apunaan luodakseen eteerisiä, unenomaisia kuvia Polaroid-kameralla. Thomas Ruffin vihreäsävyiset kuvat on luotu sotakuvaukseen kehitetyllä hämäräkuvaustekniikalla.

Efektiiviset valaisijat -tyyppi on niin heterogeeninen, että jokaisella kuvaajalla on ominaistakeinen menetelmänsä. Pitkä valotus on kuitenkin käytössä aineistossani useammalla kuvaajalla, joten esittelen heistä tarkemmin Alexey Titarenkon. Lisäksi esittelen Uta Barthin, Thomas Ruffin ja Philip-Lorca di Corcian.

Alexey Titarenko, syntynyt 1992, asuu St Petersburg, Russia

Sarja: City of Shadows, 1992–1994

Alexey Titarenkon tavoitteena oli kuvata kotikaupunkinsa Pietarin vaikeita aikoja Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen, jolloin koko kaupunki romahti. Vuonna 1991 Mikhail Gorbachevin irtisanoutumisen jälkeen maa syöksyi taloudelliseen ahdinkoon. Kauppojen hyllyt tyhjenivät, aiemmin vilkkaana tunnettu kaupunki autioitui ja, vain muutamia ihmisiä kulki kaduilla etsimässä jotain, mistä tehdä päivittäinen ateria. Hän tajusi kaupungista tulleen varjojen kaupunki, mistä tuli nimi hänen sarjalleen. (Higgins 2014, 227.)

Titarenko aloitti kuvaamisen jo kahdeksanvuotiaana. Jo nuoruudessaan häntä kiinnosti ranskalainen Louis Daguerren kehittämä valokuvausmenetelmä, dagerrotypia. Kuvaa piti valottaa jopa 60 minuuttia, jolloin kuvasta pyyhkiytyivät pois kaikki liikkuvat kohteet kuten ihmiset. Daguerren kuvassa *View of Boulevard du Temple (1838–39)* vain yksi ihminen seiso paikallaan riittävän pitkän aikaa. (Higgins 2014, 227–228.)

Sarjassaan *City of Shadows* Titarenko käytti tätä itselleen lapsuudesta tuttua menetelmää, joka rikkoi muodon ja hajotti todellisuuden. Hän käytti pitkää valotusaikaa, siten, että ihmiset sulivat ainakin osittain pois kuvista (Kuva 22). Hänen kuvissaan ihmiset olivat kuin aaveita manalasta. Käyttämällä suotimia ja korjaamalla kuvan sävyjä pimiössä, hän loi ensimmäisen menestyksekkään kuvansa *Untitled (Crowd 2)*. (Higgins 2014, 228.)



Kuva 22. Alexey Titarenko. *Untitled (Crowd 2)* 1993. Sarjasta *Cty of Shadows, Russia*. (Higgins 2014, 227.)

Alexey Titarenko haki vaikutteensa valokuvatekniikan perinteestä, aivan valokuvan alkuvuosilta, jolloin pitkän valotusajan käyttö johtui kameratekniikan kehittymättömyydestä. Valokuvauksen ensimmäisinä vuosikymmeninä optiikka ei ollut riittävän nopeaa liikkuvien ihmisjoukkojen kuvaamiseen. Titarenko käytti tietoisesti ihmisjoukkoja luodakseen kuvaan haamumaisen vaikutelman. Niissä on kuitenkin terävänä riittävän kauan liikkumattomana pysynyt kohta. Edellä mainitussa kuvassa terävinä hahmottuvat vain kaiteet.

Titarenko ei kuitenkaan ottanut vaikutteita sellaisesta modernista katuvalokuvauksesta, jossa ratkaisevan hetken käsite on keskeinen, vaan hän toi sen sijaan ajankulun kuvaan. Hetkeä ei pysäytetty, vaan se saattoi kestää kolmekin minuuttia. Hänelle vanha tekniikka oli uusi. Kyse ei ollut vain ajasta, vaan mahdollisuudesta ikään kuin moninkertaistaa todellisuus ja osoittaa, että se mitä näemme, on suhteellista. (Higgins 2014, 228.) Tässä mielessä Titarenkon kuvat ovat subjektiivisia ja luovat uutta todellisuutta.

Uta Barth, syntynyt 1958, asuu Los Angeles, California, USA
Sarja: Fields 1995–98



Kuva 23. Uta Barth. Sarjasta *Fields, #20*, Los Angeles, California USA, 1997. (Higgins 2014, 56–57.)

Uta Barth lähestyy sarjassaan *Fields* mielestäni abstraktia maalaustaidetta. Hänen kuvissaan esiintyy täysin tuntemattomaksi sumennettuja paikkoja, joissa ei ole mitään tapahtumaa (Kuva 23). Hän toimii kuin perinteinen katuvalokuvaaja etsien kuvauspaikkoja ja toimivia kompositioita. Cartier-Bressonille kompositio oli tärkein kuvaamisen periaatteista. Liikkeen sisällä oli yksi ratkaiseva hetki, jolloin kaikki osat olivat geometrisesti täydellisesti tasapainossa. Uta

Barthin kuvissa ei näy liikettä. Ne ovat esteettisiä ja lähestyvät maalaustaidetta kuten hän vihjaa kuviensa nimeämistavalla (Higgins 2014, 56).

Valokuvaus on välineensä ansiosta sidottu esittämiinsä asioihin eikä pääse pakoon indeksisyydestään johtuvaa syy-seuraus -suhdetta. Valokuvalla on suhde ulkopuoliseen maailmaan ja kuva on jälki kuvaushetkestä. Abstrakti maalaustaide ei viittaa itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen. Valokuva sen sijaan näyttää kohteensa eikä vain esitä sitä. (Vuorinen 2015.) Barthin sarja *Fields* muistuttaa abstraktia ekspressionismia, mutta Barth luokitellaan Higginsin mukaan kuitenkin minimalististeihin ja konseptualisteihin (Higgins 2014, 56).

Fields-sarja perustuu havaintoon, mutta menetelmänä sumentaminen ja kameran liikuttelu vähentävät kuvien esittävyyttä ja sitoutumista. Kuten Barth itse sanoo: ”Jotkin katsojan odotukset siitä, mitä valokuva yleensä esittää tai miten meidän tulisi kuvaa lukea eivät täyty.” Kuvissa on kuraattori Camilla Brownin mukaan esitettynä se hetki, jolloin emme tiedosta mitä näemme. (Higgins 2014, 59.)

Thomas Ruff, syntynyt 1958, asuu New York, USA

Sarja: Night Pictures 1992–96, Düsseldorf, Germany



Kuva 24. Thomas Ruff. Sarjasta *Night Pictures* 1992–96. Düsseldorf, Germany. (Higgins 2014, 190.)

Thomas Ruff on kuvannut öisen sarjan *Night Pictures*, (Kuva 24), kotikaupungissaan Düsseldorfissa. Kuvat eivät hänen mukaansa ole kuvia todellisuudesta, vaan hän on luonut kuvia kuvis- ta. Vihreäsävyiset kuvat ovat saaneet innoituksensa televisiosta, jossa näytettiin ensimmäinen televisiosota nimeltään *The Gulf War*. Hän käytti kuvauksissaan sotilaallisiin tarkoituksiin kehitettyä kameraa, jolla voi kuvata lähes pimeässä. (Higgins 2014, 191.)

Thomas Ruff kuuluu Düsseldorfin koulukuntaan ja hän on yksi johtavia käsitetaiteilijoita. Hän suhtautuu valokuvan dokumentaarisuuteen skeptisesti ja pitää itseään pikemminkin tiedemiehenä, joka tekee kokeiluja valokuvauksen äärirajoilla. Sarjassa *Night Pictures* Ruff osoittaa kuinka tavallinen kaupunkimaisema voi muuntua sotilasvalvonta kameran

avulla potentiaaliseksi rikospaikaksi. Ongelma tulevaisuudessa ei ole lukutaidon vaan kuvanlukutaidon puute, ennustaa Ruff. (Higgins 2014, 191.)

Philip-Lorca di Corcia, syntynyt 1951, asuu New York, USA

Sarja: Heads, 2000–01, New York, USA

Philip-Lorca di Corcia kulki pitkin New Yorkin katuja kuten hänen edeltäjänsä Robert Frank tai Garry Winogrand olivat tehneet 40-vuotta aiemmin. Sarjassaan *Heads* hän kuvaa tuntemattomia jalankulkijoita salaa. Kuitenkin hän poikkeaa täysin edeltäjistään. Hän käyttää kuvauksissaan jalustaa, teleobjektiivia ja monimutkaista valaisukalustoa. Teleobjektiivin avulla hän saattoi kuvata tuntemattoman kulkijan jopa kuuden metrin päästä ja pysytellä samalla piilossa. Salamavalvo voitiin sen sijaan laukaista lähellä kulkijaa radiosignaalin avulla. (Higgins 2014, 46.)



Kuva 25. Philip-Lorca di Corcia. Head #24, New York, USA, 2001. (Higgins 2014, 46–47.)

Henri Cartier-Bressonin eettisen kuvaamisen sääntöihin kuului huomaamattoman salaa kuvaamisen lisäksi kunnioittava käytös kuvattavia kohtaan. Di Corcia laukaisee kauempaa salaman kohti kulkijan kasvoja, jolloin tämä tulee yllätetyksi ja jälkikäteen hän saattaa huomata tulleen myös kuvatuksi (Kuva 25). Salaman ja telen avulla kuviin muodostuu dramaattinen kirkas-pimeä valohämy. Kuvat näyttävät hiukan perinteisen katuvalokuvauksen genren mukaisilta henkilökuvilta, mutta

ne ovat kiistattomasti myös valaisun suhteen lavastettuja. Di Corcia luo elokuvallisen loiston tavalliseen arkipäivän tilanteeseen. (Higgins 2014, 46.)

Perinteisen katuvalokuvauksen edustajat Westerbeck ja Meyerowitz sanoutuvat irti sellaisesta postmodernista katuvalokuvauksesta, jota esimerkiksi Philip-Lorca di Corcia edustaa. Heidän mukaansa kuviin tuotetaan tekotaiteellista, elokuvallista draamaa, joka ei katuvalokuvaukseen kuulu. (Westerbeck & Meyerowitz 2001, 407.) Cartier-Bresson

ohjeisti aikanaan studiossa kuvaajia toimimaan niin, että kuvattava unohtaisi kameran ja muun kaluston (Cartier-Bresson 1998, 31). Di Corcia on onnistunut menetelmällään yhdistämään salaa kuvaamisen autenttisuuden studiomaiseen valaisuun kadun ihmisvi-
linässä.

5.5 Yhdistelmäkuvaaja

Yhdistelmäkuvaajia oli aineistossani yhdeksän: Yasmine Chatila, Claudia Jaguaribe, Sergey Bratkov, Mikhael Subotzky, Essop twins, Jo Ractliffe, Sohei Nishino, Jiang Pengyi, Weng Fen,

Kuvausmenetelmä: Analyysitaulukossa tähän tyyppiin kuuluivat kuvaajat, jotka yhdistelivät useita kuvia uusiksi kokonaisuuksiksi tietokoneella tai jollain muulla tavoin. Yksittäiset kuvat on voitu kuvata eri tavoin, mutta lopputulos on kahden tai useamman kuvan yhdistelmä.

Analyysitaulukossa muuttujan arvona oli:

1. kuvayhdistelmä

Yhdistelmäkuvaajat-tyypin kuvaajista kaikki muut paitsi Yasmine Chatila kuuluivat selvästi tähän luokkaan. Yasminen Chatila on rajatapaus, sillä hän manipuloi kuviaan Photoshopilla eettisistä syistä. Sarjassa *Stolen Moments* (2008–) kamera on suunnattu kohti ihmisten ikkunoita ja yksityisyyttä. Chatila käsittelee ikkunassa olevat kasvot tuntemattomiksi, mutta muuttaa myös ikkunan karmeja ja talon fasadiakin. Sen sijaan Claudia Jaguaribe tekee kuvia yhdistelemällä urbaaneja panoraamoja, kuten myös Weng Fen. Essop twins taas on kahden muslimipojan kuvausryhmä. He käyttävät itseään mallina kuvatessaan ihmisjoukkoja, jotta eivät loukkaisi muita uskonnollisista syistä ja useat kuvat yhdistellään myöhemmin tietokoneella. Sergei Bratkov puolestaan yhdistää kaksi kuvaa yllätykselliseksi kokonaisuudeksi. Esittelen seuraavaksi tarkemmin montaasikuvaaja Bratkovin, kuvankäsittelijä Jiang Pengyin sekä viimeisenä Wen Fenin yhdistelmäkuvien sarjan.

Sergei Bratkov, syntynyt 1960, asuu Moscow, Russia

Sarja: Chapiteau Moscow, 2012



Kuva 26. Sergei Bratkov sarjasta *Chapiteau Moscow, Russia 2012*. (Higgins 2014, 222.)

Sergei Bratkov kuvaa urbaania Moskovaa. Sarja *Chapiteau Moscow* koostuu diptyykeistä, joissa yhdistyy brutaalius, hempeämielisyys, komedia ja tragedia (Kuva 26). Hänen surrealistissa kuvissaan on erityislaatuinen huumori. Yhdistelmäkuvat vaihtuvat huomaamattomasti toisiinsa ja niistä puuttuu keskusaihe. Hänen kuvissaan valot ja varjot eivät ole tärkeitä, vaan kuvien rin-

nastukset. Hän yhdistää alhaisen ja matalan sankarilliseen ja naurettavaan. Yhdistelmästä muodostuu kiinnostava kokonaisuus. Sarjassa *Chapiteau Moscow* hän käyttää sirkusta metaforana kuvaamaan moskovalaista yhteiskuntaa. (Higgins 2014, 222–224.)

Bratkovin narratiivi ei kuitenkaan ole lineaarinen kuten esimerkiksi teatterituotannoissa, vaan hän käyttää satunnaisia näkymiä luodakseen kokonaisuuden pikemmin kuin tarinallisen jatkumon. Bratkov itse ei pidä teoksiaan maalauksellisina vaan pikemminkin veistoksellisina. Sarja on täynnä helppoa huumoria, jolla hän kuvaa vakavia asioita. (Higgins 2014, 224.)

Kuvayhdistelmät eivät kuuluneet modernin ajan dokumentaariseen katuvalokuvaukseen, vaikka niitä esiintyikin mainos- ja poliittisessa kuvastossa. Perinteisesti dokumentaarista kuvaa on modernissa diskurssissa arvostettu sen kyvyn ansiosta kertoa totuus. Ajateltiin, että valokuva jäljentää näkyvää todellisuutta ja on todiste tapahtumista. Katsottiin, että valokuvan todellinen arvo luodaan kuvanottohetkellä, eikä jälkeinpäin sitä muokkaamalla tai rakentamalla.

Montaasin käsite ilmestyi taiteentutkimukseen jo 1800-luvun puolivälissä lähinnä Ranskassa. Se liittyi valokuvan ja perinteisen kuvataiteen yhdistelmiin. Taiteidenvälisyys ja aineiden erisukuisuus ovat montaasissa keskeisiä. 1900-luvun alkupuolella venäläises-

sä kulttuurissa syntyi omanlainen montaasiteoria, joka perustui filmien uudelleen leikkaukseen. Siinä kahden kuvan rinnastaminen synnyttää kolmannen, joka ei mitenkään liity kahteen aiempaan kuvaan. Tätä ilmiötä nimitetään Kuleshovin efektiksi. (Huttunen 2005.)



Kuva 27. Mikhael Subotsky. *Windows, Ponte City (detail)*, 2008–10. (Higgins 2014, 252.)

Bratkovin sarjassa kaksi kuvaa luovat montaasin katsojan mielessä ja niissä voi nähdä vaikutteita venäläisestä montaasiperinteestä, kun taas vertailun vuoksi Mikhael Subotzky'n teokset koostuvat pikemmin kollaasiksi (Kuva 27). Aleksandr Rodtschenko oli kuuluisa venäläinen fotomontaasin tekijä. Hänen tuotannossaan keskeistä on esteettisyys, monitasoinen poeettisuus ja elementtien järjestäminen tekijän mielikuvien ilmaisuna. Hänelle olennaisista olivat yllättävät rinnastukset ja kuvaelement-

tien absurdit kontekstit. Montaasitekniikassa yksittäiset elementit ovat heterogeenisiä ja suhteellisen itsenäisiä, kun kollaasissa yksiköt ovat puolestaan itsenäisiä ja keskenään samanarvoisia (Huttunen 2005.)

Jiang Pengyi, syntynyt 1975, asuu Beijing, China
Sarja Unregistered City, 2008–10, Beijing China

Kuvan rakentamiseen voidaan käyttää fotomontaaseja, lavastuksia, kuva-teksti -yhdistelmiä, pastisseja tai mitä tahansa menetelmiä, joissa taiteilija voi tuoda esiin oman käsi-



Kuva 28. Jiang Pengyi sarjasta *Unregistered City*. No. 1. *Beijing China 2008*. (Higgins 2014, 328.)

temaailmansa. Jiang Pengyi toteuttaa sarjansa *Unregistered City* (2008-10) kuvat digitaalisen manipulaation ja lavastamisen menetelmällä (Kuva 28). Hän kuvaa luhistuvaa modernia pilvenpiirtäjäkaupunkia luomalla realistisiin raunioihin kuvitteellisia kaupunkielementtejä, joita ei koskaan ole ollut. (Higgins 2014, 329.)

Photoshop ja digitaalinen kuvankäsittely monimutkaistavat valokuvan suhdetta todellisuuteen. Jiang valokuvaa yksityiskohtia tuhoutuneista paikoista ja yhdistää kuvat myöhemmin kuvankäsittelyssä käyttäen omia, mutta myös internetistä löytämiään kuvia. Hän rakentaa mikrokaupunkeja, jotka ilmestyvät esiin raunioista ja joista tulee mieleen hämäräperäisiä maisemia elokuvista *Blade Runner* tai *Brazil*. Todellisuus Jiangin kuvissa on yhtä aikaa uskottava ja toisaalta häiriintynyt. Luodessaan kuvitteellisen kaupungin realistiseen maisemaan, hän leikkii totuuden käsitteellä valokuvassa. (Higgins 2014, 331.)

Weng Fen, syntynyt 1961, asuu Beijing and Haikou, China

Sarja: Sitting on the Wall, 1998–2003, China



Kuva 29. Weng Fen sarjasta *Sitting on the Wall* – Shenzhen 1, China 2002. (Higgins 2014, 336–337.)

Weng Fen kuvaa sarjassaan *Sitting on the Wall* monumentaalista kaupunkinäkökymää. Realistisen näköisessä kuvassa on aina pikkutyttö istumassa muurilla katsomassa taustalla kohoavaa ultramodernia kaupunkia (Kuva 29). Kuvan tyttö on metafora kuvajasta. Kuva on kuitenkin yhdistelmäkuva etualasta ja taustalla näkyvästä kaupunkimaisemasta. Hän toimii elokuvaohjaajan tavoin lavastamalla kuvan jokaisen yksityiskohdan. Tyttö kuvassa on hiljainen todistaja ja tytön asento määrää näkökulman maisemaan. (Higgins 2014, 337.)

Valokuvan todistamisen taakka on siirretty kuvan sisältöön ja pikkutytön hahmoon.

Aineiston kuaajien jakautuminen sivustakatsojiin ja ohjaajakuvaajiin heijastavat menetelmän suhteen eroa myös moderniin ja postmoderniin ajatteluun. Puuttumattomuus ja puhdas havainto ovat modernin katuvalokuvauksen ihanteita. Kuvattava ei tiedä, että häntä kuvataan. Modernissa diskurssissa puuttumattomuus liitetään aitouteen ja se taas liitetään luontoon. Autenttinen valokuva on myös tosi. (Seppänen 2008, 155.)

Kuvaaja kulkee tapahtumien keskellä kuin modernin ajan *flâneur* todistamassa näkemäänsä kameran kuvalla. Täydellinen flanööri etsii moderniuden kokemusta, joka on ohikiitävä ja pakeneva. Taiteen tehtävä on tehdä tästä ohikiitävästä hetkestä pysyvää. Cartier-Bressonin ratkaisevan hetken tavoittelussa on mielestäni kysymys samantapaisesta pakenevasta hetkestä, jossa kokemus tai tapahtuma kiteytyy.

Postmodernissa valokuvassa kuvaa ohjataan monin tavoin kuvaustilanteessa tai sen jälkeen. Kuvaaja rakentaa kuvaa tietoisien toiminnan tuloksena, sillä hänellä on muita päämääriä ja pyrkimyksiä kuin havainnoida pelkästään ulkoista todellisuutta. Tällaiset kuvat nähdään modernissa diskurssissa digitaalisina, kulttuurisidonnaisina ja keinotekoisina (Seppänen 2008, 155). Postmodernissa ajattelussa ei ole keskeistä kuvan autenttisuus, tekijäisyys tai yksiselitteinen totuus. Keskiössä on kuvaajan intentio ja vuorovaikutteisuus, sekä katsojan ja kuvan välillä että kuvan ja sen esittämän todellisuuden välillä. Kuvaa ei voida tulkita kuin kontekstissaan. Monimerkitykselliset ja rakennetut kuvat ja niihin liitetyt tekstit heijastavat pirstaloitunutta ja monimutkaistunutta maailmaamme.

Esittelen seuraavissa luvuissa oman valokuvausprojektini menetelmiä. Tyypittelen itseäni kuvaajana käyttäen tutkimukseni tuloksena syntyneitä kuvaajatyypppejä. Toteutin samassa projektissa havainnoivaa ja ohjaavaa kuvausmenetelmää, joten projektiani voidaan tulkita sekä modernin että postmodernin maailman näkökulmasta. Valokuvaprojektin lopputuloksena syntyneet kollaasiteokset ovat osa tulevaa näyttelyä nimeltään Merkityksettömiä hetkiä. (Liite 1. Teoksia sarjasta Merkityksettömiä hetkiä).

6 MODERNI LÄHESTYMISTAPA

Toteutin oman taiteellisen valokuvausprojektini tähän tutkimukseen liittyvänä sovelluksena Pariisissa. Valitsin kuvauspaikakseni Rue du Fauborg Poissoniere -kadunkulmasta pankin käytöstä poistetun peilipintaisen oven ja siinä olevan rikkinäisen ovisilmän. Se sijaitsi yhdeksännessä kaupunginosassa, ja siellä asui tavallisia pariisilaisia eikä turisteja näkynyt oikeastaan ollenkaan. Se oli lähellä metroasemaa, joten ohikulkijoita oli paljon. Lisäksi lasiin oli raavittu graffiteja, jotka tekivät kuvaan tekstuurimaisen pinnan. Peilissä näkyi kadun ihmisvilinä, jota saatoin kuvata huomaamattomasti.



Kuva 30. Metron lähellä sijaitseva kadunkulma ja peili.

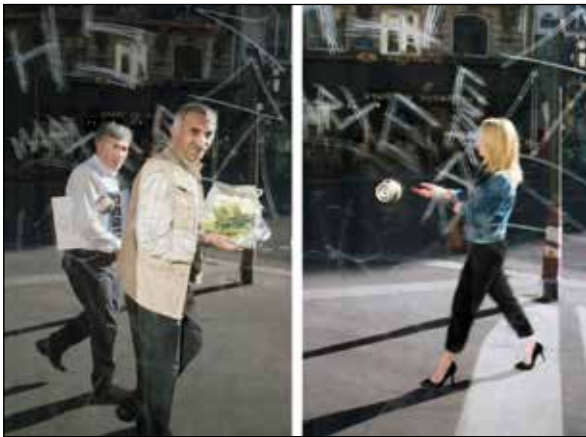
© Lassi Kalleinen

Päätin toteuttaa tutkimukseen liittyvän sovellusosan tässä paikassa systemaattisesti. Menetelmän kannalta oli merkityksellistä, että valitsin kuvauspaikan etukäteen ja että kuvasin kaikki kuvat samassa paikassa ja samasta kulmasta (Kuva 30). Kuvasin viiden päivän aikana kaksi tuntia kerrallaan sekä aamulla, että iltapäivällä. Sää oli enimmäkseen aurinkoinen, joten kuvat ovat kontrastisia. Pilvisen päivän kuvat poikkeavat muusta kuvamateriaalista. Kuvaustapaan vaikutti myös Ranskan laki, joka kieltää salaa kuvaamisen myös kadulla, mutta toimintaani kiinnitti tuskin kukaan huomiota.

Tarkensin ovisilmään ja ihmiset jäivät pinnan taakse epätarkkoina. Tämä oli tietoinen valinta. Pinnan graffiti ja rikottu ovisilmä kertovat tarinaa yöllisestä kapinasta, joka rinnastuu arkipäivän rauhalliseen katuelämään. Koska tarkennus ei ollut ihmisissä, vaan pinnassa, se muodosti kuviin suotimen, jonka takana katu eli. Koin kuvaavani toiseutta, ihmisiä, jotka jäävät vieraaksi, kuten väkijoukossa kadulla tapahtuu.

Kuvia kertyi neljän päivän aikana noin 1500. Kuvasin ohikiitäviä hetkiä ja tavallisia ihmisiä kiiruhtamassa johonkin. He eivät olleet tietoisia kuvaamisestani. En päättänyt etukäteen keitä kuvaan. Kuvasin demokraattisesti kaikenlaisia ihmisiä, heidän arkipäiväistä kulkuaan. Kuvaaminen vaati keskittymistä, sillä kuvattavien tuli olla tietyssä kohtaa viisitösti peilistä avautuvaa katua. Jokaista kulkijaa en ehtinyt saamaan kuvaan, mutta tiettyjen henkilöiden lähestyessä, kuten kaunista ruusuasetelmaa kantavan miehen tai naisen

pariisilaisine korkoineen, virityin erityisen tarkaksi avustajani kuiskauksesta. Huvittavaa oli, että minun kuvauspaikastani metrin päässä oli pankkiautomaatti ja postilaatikko. Automaatin yläpuolella oli valvontakamera, joka varmastikin tallensi kaiken toimintani. Lisäksi kadun toisella puolella sijaitsi poliisiasema. Rikkoutunut ovisilmä oli kuin vertauskuvallinen kommentti aikamme ilmapiiriin, jossa me kaikki olemme tarkkailun alaisia, halusimmepa tai ei. Myös minä olin kuvaajana sekä tarkkailija että itse tarkkailevan kameravalvonnan alla.



Kuva 31. Ruusuasetelma ja pariisilaiset korot.
© Leena Holmström

Henri Cartier-Bresson etsi ratkaisevaa hetkeä luottaen sattuman voimaan. Vaikka omat kuvani olivat sisällöllisesti merkityksettömiä hetkiä, ihmisiä kulkemassa kadulla, kuvissa on myös etsitty oikeaa laukaisuhetkeä. Sen piti tapahtua liikkeen tietyssä vaiheessa, jolloin askel-lus oli dynaaminen ja jalat olivat irti toisistaan (Kuva 31).

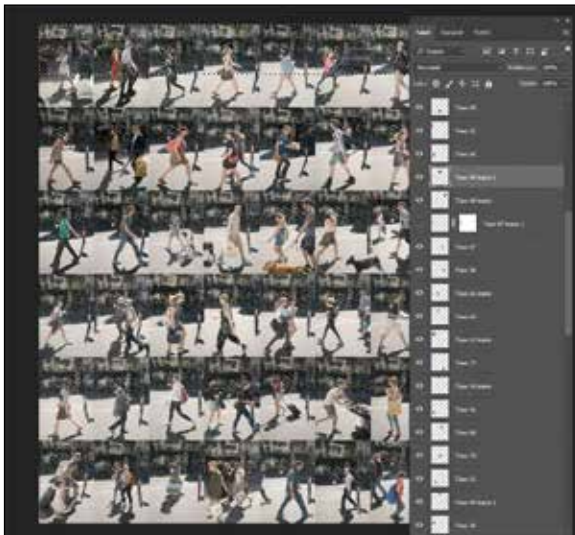
Kuvaustyylini oli suora, mutta ei ihan ”bressonilainen”. Olin sivustakatsoja, mutta toututin pikemminkin myöhemmän modernin ajan kuvaustyyliä. Kuvat kertovat tuon ajankohdan tavallisista pariisilaisista keväällä 2017. Kuvasin satunnaisia ihmisiä enkä lavastanut tilanteita millään tavoin. Kuvausmenetelmäni kuului typologiani mukaan semiohjaaja-tyyppiin, koska valitsin kuvauspaikkani etukäteen. Kuvaustapahtumassa oli mielestäni näyttämöllisiä piirteitä kulkijan astuessa kadun siihen osaan ”näyttämöä”, joka heijastui peilistä. Käytin myös peiliä rajaamiseen. Tilanteet olivat kuitenkin pääosin staattisia, ihmisiä kulkemassa kadulla.

Kuvausmenetelmäni on kuitenkin syytä tarkastella vain omien pyrkimysteni kautta. En mielestäni etsinyt näyttämöllisiä tilanteita. Olin kiinnostunut ihmisvilinästä, mutta en kohtauksista tai jännitteistä. Intentioni oli kuvata ihmisiä kadulla saadakseni aineistoa, kuvamateriaalia edelleen työstettäväksi. Kuvissa minua kiinnosti valo, varjot ja kontrastit, joita graffitit peilipinnassa loivat ja vertauskuvallisena elementtinä ovisilmä.

7 POSTMODERNI LÄHESTYMISTAPA

Sovellusosan valokuvaprojektin aikana jouduin kyseenalaistamaan vanhoja uskomuksiani. Modernin valokuvauksen periaatteet, samoin kuin klassisen katuvalokuvauksen ihanteet, olivat olleet myös minun käsityksiäni siitä, millaisia katuvalokuvien pitäisi tai kuuluisi olla. Olin tutustunut aineistoni Atlas-teokseen ennen omaa projektiani ja ne vaikuttivat taustalla tekemiseeni ja toiseen suuntaan kuin aiempi kuvaamiseni. Lisäksi kuvankäsittelytaustani rohkaisi minua käyttämään kuvaamaani aineistoa materiaalina uusiin kuviin.

Palattuani kuvausmatkalta työskentelin kuvien parissa useita päiviä. Tein sarjallisia kollaaseja, joissa ihmiset kulkevat kadulla nauhamaisesti. Luokittelin kuvia valon, liikkeen suunnan ja kuvassa esiintyvien henkilöiden lukumäärän mukaan. Tällainen suhtautuminen kuviin materiaalina ja sarjallinen esitystapa ovat tyypillisiä postmodernille lähestymistavalle. Oma luokitteluni sarjoihin syntyi osittain kuvatessa, osittain jälkikäteen. Halusin, että teoksessa oli kuvia riittävästi, jotta kulkijan yksilöllisyys katoaisi ja yhteiset piirteet korostuisivat.



Kuva 32. Kollaasin tekoa Photoshopissa. Yksittäisiä kuvia on teoksessa 54 kappaletta. © Leena Holmström

Valokuvauksessa banaalisuus, sarjallisuus ja abstraktio näyttävät Rexerin mukaan liittyvän toisiinsa. Kuvan 32 teos muistuttaa hiukan esimerkiksi Robert Flickin teosta *Along Pico* (1990). Hänenkään kuvansa eivät olleet täysin abstrakteja, koska niissä oli visuaalisia subjekteja. Ne tavoittelivat kuitenkin kokemuksia tavanomaisen valokuvauksen takana. (Rexer 2013, 139–141.)

Pilkoin kuva-aineistoa edelleen ja kokosin aineiston osia uusiksi kokonaisuuksiksi. Etenin työssäni kokeilemalla. Tutkin prosessin aikana aineistoni rajoja ja kuvani saivat uusia merkityksiä. Kuvissa toistuvat elementit

pyyhkivät kuvasta yksityiskohtia. Luokittelin kuvia valon, liikkeen suunnan ja kuvassa esiintyvien henkilöiden lukumäärän mukaan. Varsinkin valo ja kuvissa esiintyvät varjot kiehtoivat minua. (Kuva 33).



Kuva 33. Kuvien voimakas liikkeen tuntu syntyi toistosta ja sarjallisuudesta © Leena Holmström

Taiteessa abstraktilla tarkoitetaan ei-esittävää eli abstrakti kuvataide ei pyri viittaamaan itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen. Valokuvan suhde todellisuuteen on erilainen kuin maalauksessa, koska valokuva on jälki kuvaushetkestä, ja seuraus jostakin itsensä ulkopuolella olleesta. Valokuvan indeksisyydestä johtuen, se ei vain esitä kohdettaan, vaan on suorassa yhteydessä siihen. Abstrakti valokuva herättää kysymyksen alkuperästään eli siitä, miten se on saatu aikaan? Abstrakti valokuva on jonkinlainen paradoksi ja käsitteenä miltei mahdoton. Valokuvan kohdalla olisikin Jane Vuorisen mukaan syytä puhua valokuvan keinoin abstraktiota tutkivista teoksista, koska valokuvan esittävyttä voidaan häivyttää, (Kuva 34), mutta sitä ei voida kokonaan poistaa. (Vuorinen 2015.)



*Kuva 34. Huolimatta pelkistyksestä, kuvasta on tunnistettavissa esittäviä asioita.
© Leena Holmström*



Kuva 35. Pilkoin kuvia epäsäännöllisiksi palasiksi
Photoshopissa. © Leena Holmström

Valokuvan voi repiä konkreettisesti, mutta myös digitaalisen kuvan voi ”repiä”, kuten kuva 35 osoittaa. Kuvaan jää yhteys todellisuuteen, koska se on kameralla otettu. Elokuvatutkija Nicholsin mukaan performatiivisessa moodissa käydään neuvottelua dokumentaarin tekijän ja todellisuuden välillä. Tällainen teos on usein moniääninen ja se liikkuu faktan ja fiktion rajamailla. Tällaisia ovat myös valokuvataiteelliset teokset, joita tekijä on moneen kertaan muokannut ja jotka näyttävät jopa maalauksilta, mutta jotka silti kertovat tositahtumista. (Pälviranta 2012, 168.)

Vuorinen esittää, että valokuvan yhteydessä puhutaan originaaleista ja kopioista voisi puhua lähteestä ja versioista. Auran tilalla puhuttaisiin simultaanisuudesta, originaalisuuden sijaan muokattavuudesta ja variaatioiden mahdollisuuksista. Kuvien muokkaus on jo niin tavallista, että manipuloinnin sijaan voitaisiin puhua digitaalisesta kuvien luomisesta. Kuvien käsittely ei ole vain jälkivaihe, vaan myös osa kuvien syntyprosessia. (Vuorinen 2016.)

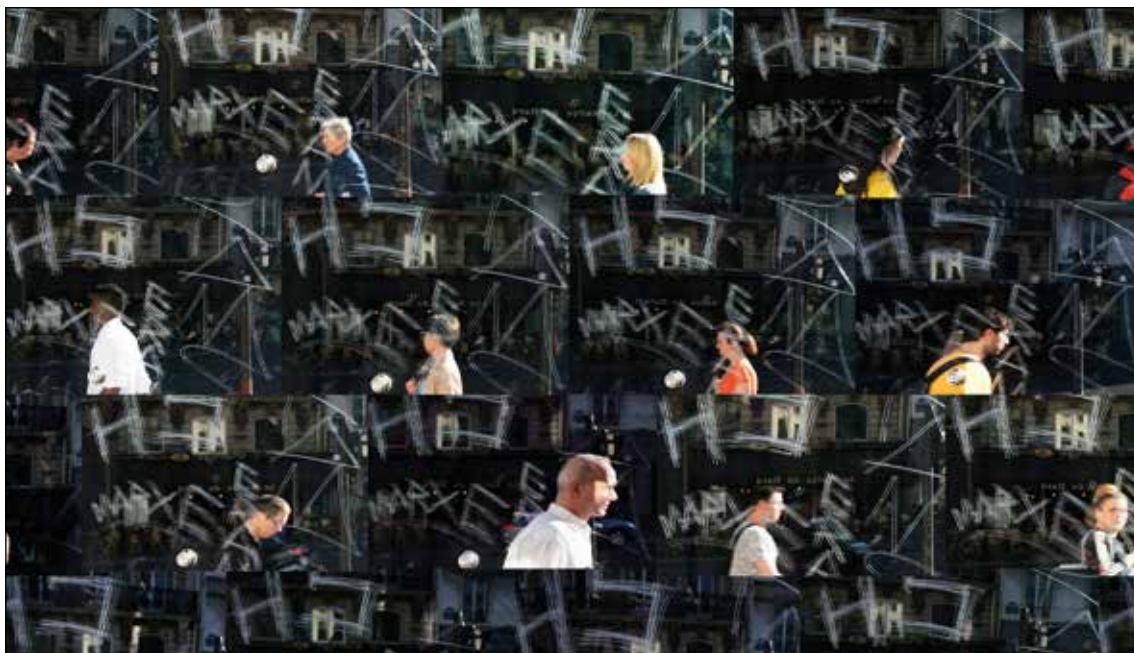
Laura Nissinen on kuratoinut Valokuvataiteen museolla (1.11.2017–14.1.2018) hiljattain olleen näyttelyn Abstrakti! Vuosisadan ilmiö 1917–2017. Se on osa hänen väitöstutkimustaan. Nissinen pohtii artikkelissaan abstraktin valokuvan tuottamisen tapoja ja ajattelumalleja. Yhteistä on abstraktille valokuvalle on se, että kohdetta ei voi tunnistaa tai sen tunnistaminen on vaikeaa. Teokset ovat tutkimuksellisia, kokeellisia, työprosessia painottavia ja niihin liittyy teknisten uudistusten kommentointi. Myös itsetutkimuksellisuus on keskeistä. Digitaalinen murros tuotti digitaalisuutta kommentoivia, mutta myös sitä

vältteleviä teoksia, jolloin käytettiin perinteisiä pimiötekniikoita. Yhteistä abstraktioista kiinnostuneille on halu rikkoa valokuvan esittävyys ja tutkia valokuvan ominaisuuksia. Se vaatii tekijältään aina tietoisien päätösten työskennellä valokuvan normiston vastaisesti. (Nissinen 2017.)

Valokuvieni kokonaisuus rakentuu prosessissa, jossa yksittäinen suora valokuva muuntuu osaksi rakennettua todellisuutta ja lopulta – varsinkin kaukaa katsottuna – merkkien ja kuvioiden abstraktiksi kollaasiksi. Verrattuna varhaisempiin valokuvaprojekteihini, nämä kuvat ovat käsitteellisempiä ja tulevat ymmärretyiksi aineistooni liittyvää tutkimustausta vasten. Niistä on tullut osa Atlaksessa kuvattua diskurssia. Vaikka ne näyttävät modernista näkökulmasta subjektiivisilta ja ”anti-katuvalokuvilta”, ne esittävät postmodernissa maailmassa edelleen kadun vilinää (Kuvat 36 –37).



Kuva 36. Kuvassa näkyy maalaustaiteesta tuttu kaleidoskooppimainen esitys. © Leena Holmström



Kuva 37. Merkkien viidakko esiintyy myös Atlaksessa Osamu Kanemuran sarjassa *Hindenburg Omen*. © Leena Holmström

Kuvieni esitystapa luo uutta todellisuutta ja rakennan niissä kaupunkinäkömään uudestaan pilkkomalla, koostamalla ja taas pilkkomalla kuvia kuten kubistisessa maalaustaiteessa. Ne ovat pelkistyskiä ja kaleidoskooppimaisia esityksiä kadun vilinästä. Sarjallisuus tuottaa kuviin merkityksiä, joihin yksittäinen kuva ei pysty. Kuvaajan roolini tai tyyppiini lopullisten teosten suhteen on yhdistelmäkuvaaja, vaikka aloitinkin projektin sivustakatsojana. Kuvaprojektiin liittyviä teoksia on esitetty liitteessä (Liite 1. Teoksia sarjasta *Merkityksettömiä hetkiä*). Teokset ovat osa suunnitteilla olevaa näyttelyä: Valokuvakeskus *Nyky aika*, Tampere. Katutason galleria 6.-29.10.2018.

Sovellus osoittaa käytännössä miten moderni ja postmoderni maailma limittyvät samassa projektissa. Projektin alussa kuvaan perinteiseen tyyliin salaa väkijoukkoa ja olen sivustakatsojana tapahtumille. Kamera tallentaa kuvan todellisuudesta kuten sen näen. Vaikka kuvaan peilin kautta, heijastuma on suora ja osa näkemääni todellisuutta, kamerani on silmän jatke. Postmoderni maailma etsii merkityksiä kuvan takaa. Materiaalin kierrättäminen, kuvien pilkkominen ja uudelleen järjestely on postmoderni tapa suhtautua kuvaan. Kierrättäessä ja pilkkoessani omia kuviani, pilkoin myös oman asenteeni valokuvan pyhään koskemattomuuteen. Tämän kynnyksen ylittäminen avasi minulle uudenlaisen suhteen valokuvaan.

8 POHDINTAA

Fenomenologinen tutkimusperinne tulkitsee kohteen aina kontekstissa. Tutkimuksessani kuvaajien menetelmien konteksti on toisaalta katuvalokuvauksen perinteessä, toisaalta postmodernissa maailmassa ja omassa kokemushistoriassani. Aineiston sijoittaminen kontekstiin oli avain tyypittelyn onnistumiseen ja kuvien tulkintaan. Pelkkää kuvaa analysoimalla en olisi voinut saada selville kuvausmenetelmää. Menetelmältään havaintoon perustuva suora valokuva voi sisältää postmoderneja kysymyksenasetteluja sisällön suhteen ja näyttää epäonnistuneelta näppäilykuvalta, kun taas performatiivinen teos voi näyttää perinteiseltä katukuvalta.

Tutkijan on oltava tietoinen taustaoletuksistaan, omista toiveistaan ja esioletuksistaan. Valokuvaajana olen itsekkin ihaillut klassista katuvalokuvausta ja ratkaisevan hetken voimaa kuvassa. Uudet postmodernit valokuvauksen menetelmät tuntuivat aluksi oudoilta, mutta myös kiinnostavilta. Joidenkin kuvaajien kohdalla menetelmät olivat yllätyksellisiä ja jouduin palaamaan tekstiin ja analyysiin useita kertoja. Jotkin menetelmät olisivat voineet sopia toiseenkin luokkaan. Tässä suhteessa en voinut kuin tehdä parhaani.

Analyysin luokittelussa aineisto jakautuu jokseenkin kahtia sivustakatsojiin (46 kpl) ja ohjaajakuvaajiin (51 kpl). Perinteiset kuvaamisen tavat elävät vielä uusien menetelmien rinnalla. Flanööri-kuvaajatyypin kulkee edelleen pitkin katuja, kuten Baudelairen kuvaama *flâneur*, etsien suurkaupungin väkijoukosta yllättäviä tilanteita. Modernissa dokumentaarisessa diskurssissa kuvaaja on tapahtumien todistaja, ja kameralla otettu kuva on objektiivinen jälki ulkopuolisesta todellisuudesta.

Menetelmältään puhtaimmin ”bressonilaisia” kuvaajia on sivustakatsojien luokassa kuitenkin vain kahdeksan, sijoittuen flanööri-tyyppiin (13 kpl). Ratkaisevan hetken tavoittaminen siinä mielessä kuin Cartier-Bresson sen muotoili, on haastavaa ja vaikeaa. Jotta yksittäinen kuva tavoittaisi maagisen tarinallisen voiman, sen koko komposition tuli olla geometrisessä tasapainossa. Kuvan piti sisältää myös yllätyksellisyyttä, jonka erityisyyden vain sattuma voi kuvaan tuoda. Nykykatukuvaajilla on kuitenkin sivustakatsojien luokassakin pääosin muita tavoitteita kuin geometrisen harmonian ihanne. Sisällöllisesti

kameralla halutaan kertoa ulkopuolisen todellisuuden lisäksi myös sisäisiä psykologisia asioita, etsiä omaa identiteettiä tai heijastaa elämäntapaa.

Katu näyttämönä -ajatus on vanha. Kadun töllistelijä tai kurkistelija kuvittelee olevansa osa kadun näytelmää. Joel Meyrowitz vei katukuvauksen uudelle tasolle erikoisilla rajauksilla, joissa otettiin huomioon myös kuva-alan ulkopuolinen tila ja sen tuomat jännitteet. Koomiset ja dramaattiset tilanteet syntyvät katsojan mielikuvituksessa oikeanlaisella rajauksella. Semiohjaaja-tyypissä on erityisesti hänen seuraajiaan esimerkiksi Gus Powell, joka kuvaa merkityksettömiä hetkiä. Postmoderni skeptisismi kyseenalaistaa suuret kertomukset, jolloin arkipäiväiset aiheet painottuivat. Vaikka kuvan menetelmä on perinteinen, kuva sisältää postmoderneja piirteitä.

Sivustakatsojien luokassa suurimman ryhmän muodostavat kuitenkin tutkija-keräilijä -tyypin kuvaajat. Tämä ei ole yllättävää. Katukuvauksen traditio kulkee rinnakkain dokumentaarisen valokuvan kehityksen kanssa. Sen juuret löytyvät esimerkiksi Walker Evansin 1930-luvulla toteuttamassa köyhyysprojektissa, jossa kuva nähdään tiedon ja informaation lähteenä. Kuvauskohteen valitseminen etukäteen, oli se sitten ihmisryhmä, tilanne tai aihe on tyypillistä myös journalistisessa kuvauksessa. Kuvaustilanteisiin puututtomuus on etiikan lähtökohta, jotta voidaan uskoa kuvalliseen tietoon. Modernin dokumentaarisen valokuvan totuus perustuu tähän uskoon kuvan autenttisuudesta. Lopujen lopuksi kysymys on kuitenkin kuvaajan pyrkimyksistä.

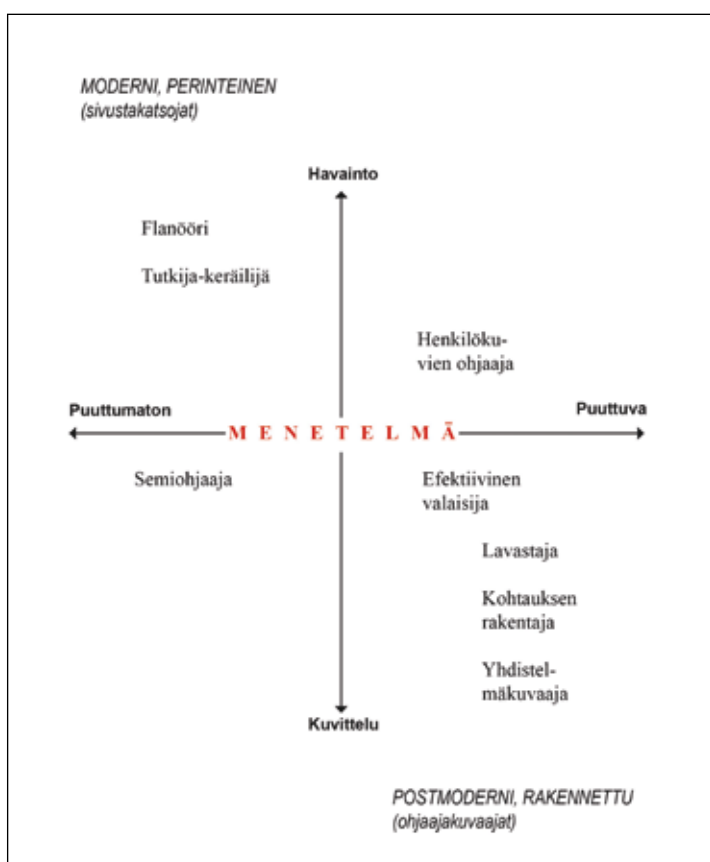
Suurimpana ryhmänä ohjaajakuvaajien-luokassa ovat efektiiviset valaisijat. Keinovalon lisäksi valaisuun voi vaikuttaa myös kameran säädöillä tai käyttämällä erilaisia suotimia. Pitkä valotusaika on liittynyt alun perin kameratekniikan kehittymättömyyteen, mutta myöhemmin sitä on käytetty taiteelliseen ilmaisuun, kuten esimerkiksi Alexey Titarenko on tehnyt tuomalla ajankulun kuvaan. Kuviin rakentuu kerrostumia, jotka ovat subjektiivisia ja niiden avulla rakennetaan uutta todellisuutta. Luova kameran käyttö on perinteinen menetelmä siinä missä fotomontaasit filmiaikaisena pimiötyöskentelynä. Maalauksellisuus vie kuvia fiktiiviseen suuntaan, vaikka suhde todellisuuteen säilyykin.

Postmoderni valokuvaaja rakentaa kuvansa itse. Lavastaja-tyyppi lavastaa kuvaustilanteen, ja yhdistelmäkuvaaja käyttää tietokonetta. Luova kamerankäyttö on suositumpi menetelmä tässä aineistossa kuin esimerkiksi kuvien yhdistäminen. Digitaalinen kuvankäsittely monimutkaistaa valokuvan suhdetta todellisuuteen. Toisaalta miksi valokuvan pitäisi olla yksiselitteinen ja suora? Voiko suora valokuva edes toimia maailmassa, jossa kaikki on jo kuvattu? Olen välttänyt manipulaatio-sanan käyttöä, koska se kuulostaa autenttisen ja totuudellisen vastakohdalta ohjaten ajattelua. Mielestäni tietokoneella tehdyt toteutukset ovat vain kuvausmenetelmiä, siinä missä muutkin ohjaamisen menetelmät.

Valokuvan todellisuus riippuu siitä, missä diskurssissa sitä luetaan. Modernissa diskurssissa pohdittaisiin kuvia akselilla subjektiivinen-objektiivinen. Dokumentaarisenä pidetyn objektiivisen valokuvauksen ja sen vastakohtana pidetyn subjektiivisen valokuvauksen välinen vastakkainasettelu alkaa murtua. Postmodernissa diskurssissa dikotomia menettää merkityksensä. Tärkeää on ymmärtää taiteilijan pyrkimykset ja konteksti. Kuviin liitetty teksti avaavat kuvia, ja katsoja voi päästä lähemmäksi kuvan sisältöä. Usein kuvat ovat taiteilijan kommentteja tai kannanottoja aiempiin ilmiöihin, kuviin tai teksteihin. Postmodernissa ajattelussa huomio on teoksen ja katsojan välisessä vuorovaikutuksessa eikä niinkään teoksessa ja sen tekijässä. Taiteilijan intentio ja positio ovat keskeisiä, kun pohditaan kuvaajan ja teoksen suhdetta todellisuuteen. Elokuvatutkija Winstonin akselin toisessa päässä tekijä asettuu todistamaan ja toisessa kuvittelemaan. Ohjaajakuvaajat ovat enemmän tai vähemmän akselin ”kuvittelevassa” päässä. Kuitenkin lavastettu tai digitaalisesti käsitelty kuva sisältää fiktion lisäksi myös aina kosketuksen todellisuuteen johtuen valokuvan luonteesta.

Kohtauksen rakentaja -tyyppiin kuuluva Jeff Wall on kiinnostava esimerkki erikoisesta menetelmästä. Hän lavastaa muistoja. Wallin kuvat muistuttavat perinteisiä katukuvia, mutta ovat täysin ohjattuja performansseja. Taiteilija itse näkee oman positionsa eri lailla kuin ulkopuoliset tulkitsijat. Hän kokee olevansa lähempänä modernin dokumentaarisen katukuvauksen ihanteita kuin käsitetaiteellisia, vaikka käyttääkin postmoderneja menetelmiä. Mielestäni Jeff Wallin kannanotot ja teokset ovat esimerkki postmodernin valokuvan nykytilasta ja niistä ristiriidoista, joita ne herättävät. Perinteisen katukuvauksen edustajat eivät edes hyväksy Jeff Wallin kuvia katuvalokuvien piiriin.

Menetelmän suhteen sivustakatsojat ja ohjaajakuvaajat heijastavat modernia ja postmodernia ajattelua. Tyyppien käyttö analyysissä työkalugenreinä auttaa tulkitsemaan kuvaa ja näkemään myös mikä on taiteilijan ja hänen kuvaamansa todellisuuden välinen suhde. Itselleni tyypittely selkiyttää genreä. Pohdin kuvaajatyypin sijoittumista suhteessa toisiinsa havainnollistavalla kaaviolla. Pysty- ja vaakakseli ovat Brian Winstonin mallien mukaiset liukuvat janat. Mielestäni tyyppien sijoittelu akselien suhteen auttaa jäsentämään dokumentaarisen valokuvan luonnetta yleisesti ja herättää ajatuksia myös omasta valokuvaamisesta ja sitä, mitä kuvillaan haluaa ilmaista (Kuva 38).



Kuva 38. Havainnekuva. © Leena Holmström

Sovellusosan valokuvaprojektissa koostan, pilkon ja uudelleen järjestän kuviani. Käytän siis postmoderneja kuvan tekemisen menetelmiä. Kubistinen maalaustaide käytti samoja pilkkomisen ja uudelleen järjestämisen menetelmiä. Oma postmoderni menetelmäni sisältää myös tämän modernin tradition. Käyttämäni postmoderni menetelmä ei olekaan niin uusi kuin olin aluksi ajatellut. Se sisältää modernin ajan taiteen tekemisen keinoja, vaikka väline onkin toinen.

Postmoderni menetelmäni on

monikerroksinen ja kuvan 38 havainnekuva ei tuo tätä monikerroksisuutta esiin, mutta toimii kuitenkin viitteellisenä. Vaikka rakennetuissa kuvissa saattaa olla sekä perinteisiä että uusia menetelmiä, ovat lopputulokset kuitenkin erotettavissa postmoderneiksi valokuviksi.

Sovellusosassa tarkastelen omaa valokuvausprojektiani myös abstraktin valokuvan syn-
typrosessina ja pohdin abstraktin valokuvan suhdetta todellisuuteen. Voiko valokuva olla
edes abstrakti, kun se kuitenkin aina esittää jotain? Abstrakti maalaustaide ei viittaa it-
sensä ulkopuoliseen todellisuuteen, kuten valokuva aina tekee. Abstrakti valokuva vaatii
aina tekijältään tietoisien päätöksen työskennellä valokuvan normiston vastaisesti. Tut-
kimuskohteen aineistoanalyysi muutti käsityksiäni ja työskentelytapaani. Aloittaessani
valokuvausprojektin en tiennyt millaisiin kuviin päätyisin. En halunnut toistaa Atlaksessa
esiintyviä menetelmiä, vaan halusin kehittää oman menetelmän ja sen löytäminen oli
ongelmallista. Yrityksen ja erehdyksen sekä mentoroinnin avulla pyrin irti perinteisen
katukuvauksen periaatteista. Huomasin yllätyksekseni tutkivani abstraktin valokuvan on-
gelmia.

Tutkimukseni ja siihen liittyvä taiteellinen projekti ovat muuttaneet minua kuvaajana.
Valokuvaa voi käyttää moneen tarkoitukseen, mutta luova valokuvaus tai valokuva taitee-
na on käsitteellistynyt ja muuttunut monimerkitykselliseksi. Kuviin liittyvät tekstit ovat
oleellinen osa taidekuvaa. Voisi sanoa, että käsitteelliset valokuvat sisältävät hiljaista tie-
toa, joka on luettavissa tai tulkittavissa, jos ymmärtää kontekstin ja taiteilijan pyrkimyk-
set. Näistä pyrkimyksistä olen tullut myös omassa toiminnassani tietoisemmaksi. Valo-
kuvaan liittyvät erityispiirteet ovat selkiytyneet, ja käsitan paremmin valokuvaan liittyvää
puhetta. Ymmärrän valokuvaan liittyvät haasteet taiteellisena välineenä paremmin ja sen,
miten historia on osa nykyvalokuvaajien toimintaa. Käsitykseni valokuvasta on laajentu-
nut menetelmien kirjon myötä. Oma valokuvaajan positioni ja näkökulmani on muuttunut
ohjaavampaan suuntaan.

Totuus, jos sellaista haetaan, on jossain kuvaajan intention ja aiheesta käytävän diskurssin
välissä. Postmoderni ajattelu hylkää totuuden ytimen etsimisen ja näkee maailman pirsta-
loituneempana pienten arkipäiväisten totuuksien ja tarinoiden summana, joka jatkuvasti
muuttuu ja jossa totuuskin muuttuu. Historiaa voidaan kirjoittaa uudelleen. Samoja tee-
moja ja aiheita voidaan ottaa uuteen käsittelyyn ja kommentointiin. Materiaaleja voidaan
kierrättää ja muokata niistä uusia todellisuuksia ja tarinoita. Modernin ihanteet ja kuva-
amisen menetelmät ovat tässä ajassa mukana, vaikka uusia menetelmiä tulee. Digitaalinen
murros ja postmoderni ajattelu ovat mahdollistaneet uudenlaisten menetelmien kirjon.

Taiteen ja uuden luomisen luonteeseen kuuluu rajojen rikkominen. Nykyaiteilijat ovat rikastuttaneet katuvalokuvauksen genreä ja antaneet uusia näkökulmia dokumentaariseen valokuvaan.

Pro gradu -työni tulokset ovat syntyneet aineistosta käsin. Kysymyksenasettelu kumpusi omasta taustastani, siitä mikä itseäni askarrutti valokuvissa ja kuvaajien menetelmissä, ja peilautui aiheeseen liittyvään historialliseen viitekehykseen. Kuten jo aiemmin mainitsin, joidenkin projektien kohdalla kysymyksiin vastaaminen oli vaikeaa ja tunsin riittämättömyyttä oman kokemuksen suhteen, mutta siitä huolimatta en usko niiden vaikuttaneen lopputulokseen ratkaisevasti. Tarkasteltuani tekemiäni valintoja aineiston, aiheen ja tulkintojen suhteen, voin nähdä niiden olevan perusteltuja, eivätkä ne perustu omiin ennako-odotuksiini tai intuitioon.

Vastaako tutkimuksesta saamani tieto vallalla olevia käsityksiä? Tuloksena saamani luokat noudattelevat Brian Winstonin ja Bill Nicholisin teoreettisia malleja pääpiirteissään, jatkautuen sivustakatsojiin ja ohjaajakuvaajiin. Tyypit toimivat myös työkalugenreinä Mari Pienimäen mallin mukaan ja sovellan niitä omassa projektissani. Tyypittelyni tarkentaa vallalla olevia käsityksiä ja ohjaa analysoimaan kuvaajan toimintaa. Kuvausmenetelmien ja pyrkimysten selville saamiseksi tarvitaan lisäksi kuvan tulkinnassa mediatekstejä ja genren historian tuntemusta. Näen oman aineistopohjaisen tutkimukseni ja siihen liittyvän tyypittelyn keinona kasvattaa valokuvien medialukutaitoa. Digitaalisuuden myötä tulevaisuuden ongelma ei ole niinkään lukutaidon vaan kuvanlukutaidon puute. Oma medialukutaitoni myös kasvoi tämän prosessin myötä. Luokittelua on mahdollista soveltaa myös muihin valokuviin tai yksittäiseen projektiin, kuten oma valokuvausprojektini osoittaa.

Analyysimenetelmää voisi soveltaa esimerkiksi Instagram-kuvien luokitteluun ja tyypittelyyn, koska kuvien yhteydessä olevat hashtagit antavat informaatiota kuvaajan intensiöstä ja kuvaajan omasta luokittelusta. Kiinnostavaa olisi lähestyä genreaineistoa myös teorialähtöisesti ja soveltaa elokuvatutkijoiden esittämiä malleja aineistoon. Toinen mahdollisuus olisi tutkia valokuvaa käytännössä tekemisen kautta laajempaan taiteelliseen tutkimustyöhön.

LÄHTEET

Anttila, P. 2006. Ilmaisuu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta. 2. painos. Helsinki: Aikatiimi Oy.

Barthes, R. 1985. Valoisa huone. Jyväskylä: Kansankulttuuri Oy.

Baudelaire, C. 2011. Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia. 2. painos. Turku: Kustannusosakeyhtiö Saimakko.

Baker, H. 2015. Sophie Calle: Suite Vénitienne. AnOther. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <http://www.anothermag.com/art-photography/7349/sophie-calle-suite-venitienne>

Barrett, E. & Bolt, B. 2007. Practice as research. Approaches to creative arts enquiry. London: Tauris.

Cartier-Bresson, H. 1998. The Mind's Eye. Writings on photography and photographers. New York: Aperture.

Chéroux, C. 2008. Henri Cartier-Bresson. Repr. 2016. London: Thames and Hudson.

Elenius, R. 2012. Flanööri ja 1800-luvun kaupunkikulttuuri. [Blogikirjoitus]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <https://kulttuuri1800.wordpress.com/2012/06/13/flanööri-ja-1800-luvun-kaupunkikulttuuri/>

Elo, M. 2005. Valokuvan medium. Helsinki: Tutkijaliitto.

Higgins, J. 2014. The World Atlas of Street Photography. London: Thames & Hudson.

Hietaharju, M. 2006. Valokuvan voi repiä. Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä studies in humanities, 60. [Viitattu 27.1.2018]. Saatavissa: <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13441/9513925773.pdf?sequ>

Hostetler, L. 2014. Street Photography from Grove Art Online. Oxford University Press. [Blogikirjoitus]. [Viitattu 28.1.2018]. Saatavissa: <https://blog.oup.com/2014/04/street-photography-grove-art-online/>

Huttunen, T. 2005. Montaasikulttuuri. [Verkkodokumentti]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf>

Laakso, H. 2003. Valokuvan tapahtuma. Väitöskirja. Helsinki: Tutkijaliitto.

Lipsky-Karasz, E. 2015. Jeff Wall's Unique Photo-graphic Vision. The Wall Street Journal. [Verkkolehti]. [Viitattu 28.1.2018]. Saatavissa: <https://www.wsj.com/articles/jeff-walls-unique-photographic-vision-144137579>

Mayerowitz, J. 2012. Taking my time. What you put in the frame determines the photograph. Phaidon Press. [Video]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: https://www.youtube.com/watch?v=Xumo7_JUeMo

Nissinen, L. 2017. Abstrakti! Vuosisadan ilmiö 1917–2017. 1.11.2017 – 14.1.2018. Suomen valokuvataiteen museo. [Verkkodokumentti]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/sites/default/files/inline-attachments/2017-11/20171030_abstrakti_katalog.pdf

O'Hagan, S. 2015. Jeff Wall: 'I'm haunted by the idea that my photography was all a big mistake. The Guardian. [Verkkolehti]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show>

Pienimäki, M. 2013. Valokuvan kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajityypittely sen kehittäjänä. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

Pitkänen, P. 2011. Transparentti media. Valokuva digitaalisen kuvantamisen aikakaudella – valokuvan moderni, postmoderni ja globaali tulkinta. [Verkkodokumentti]. Väitöskirja. Lapin yliopisto. Acta Electronica Universitatis Lapponiensis 108. [Viitattu 27.1.2018]. Saatavissa: https://lauda.ulapland.fi/bitstream/handle/10024/61712/Pertti_Pitk%c3%a4nen.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Pälviranta, H. 2012. Toden tuntua galleriassa. Väkivaltaa käsittelevän dokumentaarisen valokuvan merkityksellistäminen näyttelykontekstissa. Väitöskirja. Aalto University publication series. Doctoral dissertations, 123. Helsinki: Aalto yliopisto.

Renvall, J. 2012. Yllättynyt tunkeilija. Henri Cartier-Bresson, valokuva ja ratkaisevan hetken filosofia. [Verkkodokumentti]. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos. Tampere. [Viitattu 27.1.2018]. Saatavissa: <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/83541/gradu05890.pdf?sequence=1>

Rexer, L. 2013. The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography. New York: Aperture.

Rojas, L. 2008. Jeff Wall: The Return of the Modern? (a review). Platypus Review 2. [Verkkolehti]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <https://platypus1917.org/2008/02/02/jeff-wall-the-return-of-the-modern/>

Rouhiainen, L. 2010. Fenomenologis-hermeneuttinen tutkimusote. Minäkö tutkija: johdanto laadulliseen/postpositivistiseen tutkimukseen. [Luentosarja]. Teatterikorkeakoulu. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <http://www.xip.fi/tutkija/0401.htm>

Saaranen-Kauppinen, A & Puusniekka, A. 2009. Menetelmäopetuksen tietovaranto. KvaliMOTV kvalitatiivisten menetelmien verkko-oppikirja. Toinen vedos. [Verkkodokumentti]. Tampere: Yhteiskuntatieteellisen tietoarkiston julkaisuja. [Viitattu 23.01.2018]. Saatavissa: http://www.fsd.uta.fi/fi/julkaisut/motv_pdf/Kvali-MOTV.pdf

Sakari, M. 2000. Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, taidehistoria. Helsinki: Dimensio. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja 4.

Saraste, L. 1995. Valokuva tradition ja toden välissä. Helsinki: Musta taide. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja.

Seppänen, J. 2001. Valokuvaa ei ole. Väitöskirja. Tampereen yliopisto. Helsinki: Musta taide. Suomen valokuvataiteen museo.

Seppänen, J. 2008. Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa. 7. painos. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Seppänen, J. 2014. Levoton valokuva. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Seppänen, J. 2014. Valokuva, materiaalisuus, representaatio. Media & viestintä. [Verkkolehti]. 37(2014):2, 4-21. [Viitattu 23.1.2018]. Saatavissa: <https://www.mediaviestinta.fi/arkisto/index.php/mv/article/download/27/21>

Shakya, H. 2017. Editorial. Raw View 08. On Contemporary Documentary Photography.

Simmel, G. 2005. Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1985-1917. 3. painos Helsinki: Gaudeamus ry.

Skidmore, M. 2015. Magical Thinking: An interview with Viviane Sassen on the occasion of her show Pikin Slee. It's Nice That. [Verkkolehti]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <https://www.itsnicethat.com/features/magical-thinking-an-interview-with-viviane-sassen-on-the-occasion-of-her-show-pikin-slee>

Slinkachu, 2014. Tiny art: how Slinkachu makes his miniature street scenes. The Guardian. [Verkkolehti]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/oct/10/tiny-art-miniature-street-scenes-slinkachu>

Strecker, A. N.d. Don't Just Tell Them, Show Them. Interview. LensCulture. [Verkkolehti]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <https://www.lensculture.com/articles/jesse-marlow-don-t-just-tell-them-show-them#slideshow>

Suomen valokuvataiteen museo, 2014. #snapshot. [Blogi]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <http://hashtagsnapshot.tumblr.com/post/97510440050/pari-linkki%C3%A4-koskien-snapshotin-estetiikkaa-ja>

Suonpää, J. 2011. Valokuva on In. Helsinki: Maahenki.

Vanhanen, H. 2002. Kuvareportaasin (r)evoluutio. Väitöskirja. Tampereen yliopisto. Acta Universitatis Tamperensis 882. [Viitattu 27.1.2018]. Saatavissa: <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/67231/951-44-5406-5.pdf?sequence=1>

Vuorinen, J. 2015. Abstraktin valokuvan ontologia. Valokuvakeskus Peri. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <http://peri.fi/2015/03/18/jane-vuorinen-abstraktin-valokuvan-ontologia/>

Vuorinen, J. 2016. Valokuvan ja pyhän välisiä kytköksiä ennen ja nyt. Taidehistoria tieteenä. [Verkkolehti]. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/valokuvan-ja-pyhan-valisia-kytkoksia-ennen-ja-nyt/>

Westerbeck, C & Meyerowitz, J. 2001. Bystander: A History of Street Photography. With an Afterword on Street Photography Since the 1970s. London: Little, Brown and Company.

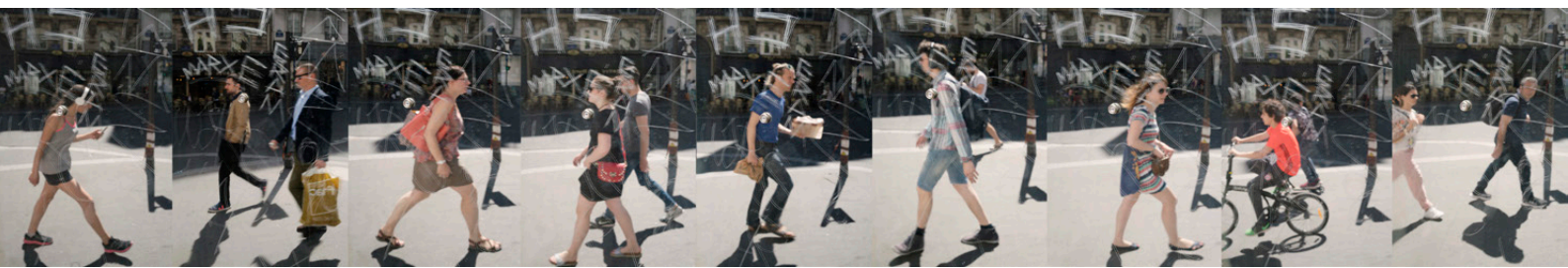
Westerbeck, C. 2001. Joel Meyerowitz. Repr. 2014 London: Phaidon

Willette, J. 2012. Postmodernism in Photography. [Blogikirjoitus]. Art History Unstuffed. [Viitattu 13.1.2018]. Saatavissa: <http://arthistoryunstuffed.com/postmodernism-in-photography/>

LIITTEET

Liite 1. Teoksia sarjasta Merkityksettömiä hetkiä

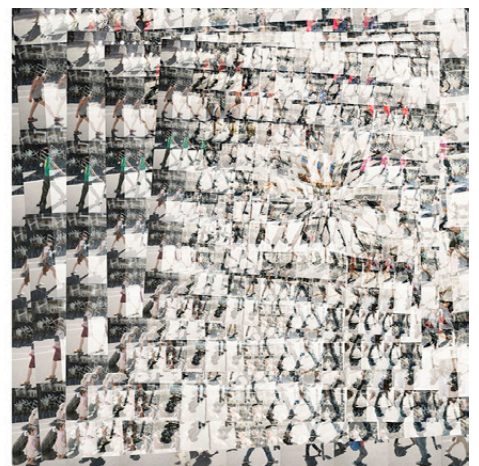
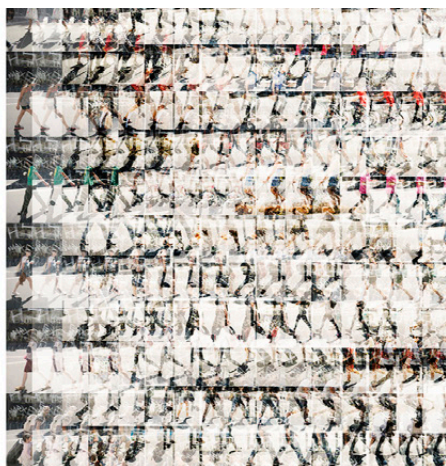
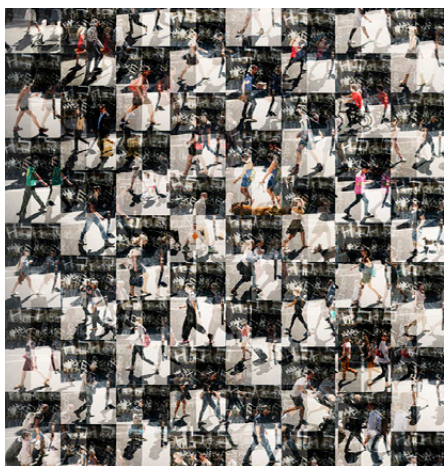
Liite 2. Analyysitaulukko ja kuvaajatyypit



Kuva1. Satunnaisia kulkijoita



Kuva 2. Palastelua, versiot 1-2



Kuva 3. Toistoja, versiot 1-3



Kuva 4. Merkit ja merkitykset



Kuva 5. Valon liike

| | Kuvaaja (N) | satunnainen paikka | valittuna ihmisryhmä tai aihe | etsitään sopiva näyttämö | satunnaiskulkija | näyttelijä tai malli | kuvaaja itse | ei henkilöitä | lavastusta on | lavastusta ei ole | vallitseva valo | keinovalo | ohjattu tilanne | satunnainen tilanne | yhdistelmäkuva | kamera efekti | ei valokuvaajaa | Tyyppi |
|----|------------------------------------|--------------------|-------------------------------|--------------------------|------------------|----------------------|--------------|---------------|---------------|-------------------|-----------------|-----------|-----------------|---------------------|----------------|---------------|-----------------|--|
| 1 | Lutter, Vera | | | | | | | | | | | | | | | | x | ei tyyppiä |
| 2 | Rickard, Doug | | | | | | | | | | | | | | | | x | ei tyyppiä |
| 3 | Broomberg, Adam & Chanarin, Oliver | | | | | | | | | | | | | | | | x | ei tyyppiä |
| 4 | di Corcia, Philip-Lorca | x | | | x | | | | | x | | x | | x | | | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 5 | Barth, Uta | | | | | | x | | | x | | | | | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 6 | Graham, Paul | | | | x | | | | | x | | | | x | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 7 | Vasconcellos, Cássio | | | | | | | x | | x | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 8 | Engström, JH | | | | x | | | | | x | | x | | x | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 9 | Ruff, Thomas | | | | | | | x | | x | | | | | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 10 | Barbieri, Olivo | | | | | | | x | | x | | | | | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 11 | Titarenko, Alexey | | | | x | | | | | x | | | | x | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 12 | Williams, Graeme | | | | x | | | | | x | | | | x | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 13 | Luxemburg, Rut Blees | | | | | | | x | | x | | | | | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 14 | Parke, Trent | | | | x | | | | | x | | | | x | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 15 | Moriyama, Daido | | | | x | | | | | x | | | | x | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 16 | Hatakeyama, Naoya | | | | | | | x | | x | | | | | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 17 | Sato, Tokihiro | | | | | | | x | | x | | | | | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 18 | Bialobrzeski, Peter | | | | | | | x | | x | | | | | | x | | ohjaajakuvaaja, efektiivinen valaisija |
| 19 | Gilden, Bruce | | | | x | | | | | x | | x | x | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 20 | Grannan, Katy | | | | | x | | | x | | | | x | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 21 | Bey, Dawoud | | x | | x | | | | x | | x | | | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 22 | Fernandes, Ana Carolina | | x | | | | | | | x | x | | x | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 23 | Wearing, Gillian | | | | | x | | | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 24 | Resnik, Alisa | | | | x | | | | | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 25 | Veleko, Nontsikelelo | | x | | | | | | | x | x | | x | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 26 | Goldblatt, David | | x | | | | | | | x | x | | | x | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 27 | Hugo, Pieter | | x | | | | | | | x | x | | | x | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 28 | Sassen, Vivianne | | x | | | x | | | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 29 | Gupta, Sunil | | x | | | | | | | x | x | | | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 30 | Itkoff, Michael | | | | x | | | | x | | x | | x | | | | | ohjaajakuvaaja, henkilökuvien ohjaaja |
| 31 | Lee, Nikki S. | | | | | | x | | x | | x | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 32 | Wall, Jeff | | | | | x | | | x | | | | x | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 33 | Yokomizo, Shizuka | | | | | x | | | x | x | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 34 | Starkey, Hannah | | | | | x | | | x | | | | x | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 35 | Bourouissa, Mohamed | | | | | x | | | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 36 | Williamson, Sue | | | | | x | | | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 37 | Manchot, Melanie | | | | | x | | | x | x | | | | x | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 38 | Henson, Bill | | | | | x | | | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 39 | Yong, Yang | | | | | x | | | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 40 | Pinckers, Max | | | | x | x | | | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 41 | Jun, Ahn | | | | | | x | | x | | | | x | | | | | ohjaajakuvaaja, kohtauksen rakentaja |
| 42 | Slinkachu | | | | | | | x | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, lavastaja |
| 43 | Credson, Gregory | | | | | | | x | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, lavastaja |
| 44 | Chagas, Edson | | | | | | | x | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, lavastaja |
| 45 | Dali, Zhang | | | | | x | | | x | | | x | | | | | | ohjaajakuvaaja, lavastaja |
| 46 | Chatila, Yasmine | | x | | x | | | | | x | x | | | x | x | | | ohjaajakuvaaja, yhdistelmäkuvaaja |
| 47 | Jaguaribe, Claudia | | x | | | | | x | | | | x | | | x | | | ohjaajakuvaaja, yhdistelmäkuvaaja |
| 48 | Bratkov, Sergey | | | | x | | | | | | | x | | | x | | | ohjaajakuvaaja, yhdistelmäkuvaaja |
| 49 | Subotzky, Mikhael | | x | | | | | | | x | | | | | x | | | ohjaajakuvaaja, yhdistelmäkuvaaja |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|-----------------------------------|
| 50 | Essop twins | | | | | x | | | x | | | | x | | x | | ohjaajakuvaaja, yhdistelmäkuvaaja |
| 51 | Ractliffe, Jo | | | | | | | x | | | | | | | x | | ohjaajakuvaaja, yhdistelmäkuvaaja |
| 52 | Nishno, Sohei | | | | x | | | x | x | | x | | | | x | | ohjaajakuvaaja, yhdistelmäkuvaaja |
| 53 | Pengyi, Jiang | | | | | | | x | x | | | | | | x | | ohjaajakuvaaja, yhdistelmäkuvaaja |
| 54 | Fen, Weng | | | | | | x | | x | | x | | x | | x | | ohjaajakuvaaja, yhdistelmäkuvaaja |
| 55 | Wolf, Michael | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 56 | Stuart, Matts | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 57 | Jorgensen, Nils | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 58 | Kydd, Johnnie Shand | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 59 | Savelev, Boris | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 60 | Mikhailov, Boris | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 61 | Streuli, Beat | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 62 | Marlow, Jesse | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 63 | Birdhead | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 64 | Tang, Ying | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 65 | Kanemura, Osamu | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 66 | Dakowicz, Maciej | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 67 | Parr, Martin | x | | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, flanööri |
| 68 | Barrada, Yto | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 69 | Powell, Gus | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 70 | Baum, Matthew | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 71 | Funch, Peter | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 72 | Martin, Mirko | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 73 | Wenders, Wim | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 74 | Gómez, Oscar Fernando | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 75 | Snoek, Otto | | | x | x | | | | x | x | | x | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 76 | Webb, Alex | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 77 | Tillim, Guy | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 78 | Rai, Raghu | | | x | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, semiohjaaja |
| 79 | Meyerowitz, Joel | | x | | x | | | x | | x | | | | | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 80 | Bush, Andrew | | x | | x | | | | x | | | x | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 81 | Alÿs, Francis | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 82 | Hirose, Edi | | x | | | | | x | | x | | | | | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 83 | Bittencourt, Julio | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 84 | Molina-Pantin, Luis | | x | | | | | x | | x | | | | | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 85 | Wentworth, Richard | | x | | | | | x | | x | | | | | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 86 | Tillmans, Wolfgang | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 87 | Braden, Polly | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 88 | Delahaye, Luv | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 89 | Calle, Sophie | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 90 | Vitali, Massimo | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 91 | Hara, Cristóbal | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 92 | Salvans, Txema | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 93 | Eijkelboom, Hans | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 94 | Søndergaard, Trine | | x | | x | | | | x | | | x | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 95 | Mlangeni, Sabelo | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 96 | Mollica, Mimi | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 97 | Autio, Narelle | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 98 | Sze Tsung Leong | | x | | | | | x | | x | | | | | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 99 | Araki, Nobuyoshi | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |
| 100 | Sternfeld, Joel | | x | | x | | | | x | x | | | | x | | | sivustakatsoja, tutkija-keräilijä |